R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Vol. II partea II

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Volumul II
Partea a doua

EDITURA MUZICALA
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
București 1963

În romînește de
TATIANA NICHITIN

Această lucrare se tipărește după:

Р. И. ГРУБЕР

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Том II
Часть вторая

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1959

CULTURA MUZICALĂ A GERMANIEI ÎN SECOLELE XIV—XVI

INTRODUCERE

I

Poporul german este socotit pe bună dreptate unul dintre cele mai muzicale popoare ale lumii. De-a lungul secolelor XVIII şi XIX, Germania a dat o întreagă pleiadă de clasici, a căror artă a jucat un rol extrem de important în dezvoltarea ulterioară a culturii germane şi mondiale.

Mulţi dintre ei şi-au legat creaţia de lupta popoarelor pentru libertate şi, în zilele noastre, se bucură de o înaltă preţuire din partea clasei celei mai înaintate — proletariatul revoluţionar, precum şi din partea marilor conducători şi teoreticieni ai acestuia. Sînt cunoscute cuvintele profunde şi perspicace ale lui Engels şi Lenin despre Beethoven — cuvinte care relevă măreţia acestui geniu al muzicii germane. În octombrie 1949, cu ocazia proclamării Republicii Democrate Germane, ziarul „Pravda", în articolul său de fond, a subliniat faptul că germanii sînt poporul care a dăruit omenirii pe Bach şi pe Beethoven. Poporul sovietic, credincios principiilor internaţionalismului proletar, nutreşte un profund respect faţă de moştenirea clasicilor muzicii germane, care ocupă un loc important în viaţa de concert a U.R.S.S. În această direcţie, poporul sovietic urmează tradiţiile clasicilor literaturii şi artei ruse — Herţen şi Belinski, Puşkin şi Tolstoi, Serov şi Stasov, Ceaikovski şi Rahmaninov — care au fost preţuitori convinşi şi propagandişti zeloşi ai celor mai bune şi mai populare lucrări muzicale germane.

După cum se ştie, în acea perioadă din istoria Germaniei, cînd s-au produs fenomenele muzicale care fac obiectul lucrării de faţă, muzica germană încă nu atinsese perioada clasică din evoluţia sa.

Totuşi, încă pe atunci, cu toată înapoierea economică şi fărîmiţarea politică a ţării, existau premisele necesare pentru ca această etapă să fie atinsă două secole mai tîrziu. Ca orice mişcare de eliberare amplă şi viguroasă, războiul ţărănesc din Germania secolului XVI a servit drept imbold pentru ridicarea culturii muzicale democratice şi a folosit la rîndul său, ca arme ideologice, cele mai bune produse ale acestei culturi, supuse unui proces de selecţie de însuşi creatorul lor — poporul. Astfel a apărut

şi s-a răspîndit în masele populare coralul protestant, care prezenta legături intonaţionale cu tradiţiile seculare ale cîntecului popular german.

Cele mai bune modele ale coralului protestant, numit de F. Engels „Marsilieza secolului XVI“ [1], au jucat ulterior un rol important în creaţia clasicilor muzicii germane, mai ales în creaţia lui J. S. Bach.

În anul 1950, Wilhelm Pieck, pornind de la cunoscutele principii ale lui F. Engels, dezvoltate în lucrarea *Războiul ţărănesc german*, a subliniat marea importanţă educativă pe care o prezintă pentru poporul german „lucrările luptătorilor pentru unitatea Germaniei din perioada fărîmiţării feudale“ şi a războiului ţărănesc din anul 1525. Este neîndoielnic faptul că moştenirea culturii muzicale germane democratice din acea perioadă a întruchipat şi ea, în felul său, idealurile acestei lupte.

În aceasta constă marea importanţă pe care o prezintă pentru contemporaneitate istoria plină de învăţăminte a muzicii germane din secolul XVI.

II

În perioada de sfîrşit a evului mediu, evoluţia muzicii germane urma un drum al său propriu. Acest drum era legat în ultimă instanţă de factorii istorici, de situaţia extrem de grea a ţării din punct de vedere economic şi politic şi de lupta pe care o ducea pe atunci poporul german împotriva asupririi şi a reacţiunii, căutînd o cale de ieşire din această situaţie. Încă în secolele XIII—XIV, Germania era împărţită într-un număr enorm de domenii feudale mai mari sau mai mici, care duceau între ele o luptă continuă.

Masele ţărăneşti, asuprite de feudalii proprietari de pămînt, se răsculau neîncetat. Istoricul sovietic M. M. Smirin notează că „încă de la începutul secolului XV, în lupta ţărănească antifeudală se remarcă tendinţa spre o acţiune unită a ţăranilor unor regiuni întregi, acţiune îndreptată nu numai împotriva seniorilor, ci şi împotriva autorităţii principilor“. [2] Cunoscutele conspiraţii ale „Opincii“ („Bundschuh“) au avut loc în anii 1493, 1502, 1513 şi 1517. O mare armată de „armagnaci“ *, al cărei comandant suprem era viitorul rege Ludovic XI, a fost izgonită din Germania, mai ales datorită unei lupte de masă, ce s-a transformat într-un adevărat război *popular*.

Cavalerii feudali se exterminau între ei şi jefuiau negustorii, mai ales în regiunea Rinului, ai cărei locuitori au început să se refugieze în Austria, Cehia, Polonia şi Lituania. Una din cauzele creşterii anarhiei era şi marea importanţă pe care au căpătat-o *oraşele*, alături de *potentaţii bisericii* şi de *principii laici*.

Şi mai dezastruoasă a devenit situaţia ţării în secolele următoare : „Fărîmiţarea Germaniei creşte, centrul ei devine din ce în ce mai slab, — scria F. Engels în notele sale referitoare la istoria Germaniei dintre anii 1500—1789. — Şi aceasta la sfîrşitul secolului XV, cînd Franţa şi Anglia deveniseră mai mult sau mai puţin centralizate şi naţiunile respective erau pe cale de închegare“. [3]

---

* „Armagnacii“ şi „burgunzii“ erau două fracţiuni rivale, care, la începutul secolului XV, au sfîşiat Franţa printr-un şir de lupte interne (N. trad).

Un contemporan exclamă : „În fața noastră se află o Germanie zdruncinată și sfîșiată. Nu există un colțișor liniștit, oriunde te uiți vezi jafuri și omoruri și, cu toate că suspinăm după pace, pacea nu o vom putea avea atîta timp cît nu există drepturi și legi" [4].

După cum am arătat, cauza acestei situații a Germaniei rezidă în condițiile ei economice și politice specifice. Nu se poate spune că manufactura și comerțul german din secolele XIV și XV ar fi fost caracterizate printr-o stagnare totală. F. Engels vorbește chiar despre un avînt considerabil al economiei germane din aceste secole, referindu-se la breslele orășenești de meseriași, la exploatarea minelor, la activitatea comercială hanseatică, la importanta arteră comercială care ducea din Augsburg și Nürnberg prin Colonia spre Țările de Jos și prin Erfurt spre nord * [5]. De aceea, atît Augsburg cît și Nürnberg — viitoarele focare ale artei maeștrilor-cîntăreți — „erau centrele unei bogății și ale unui lux considerabil pentru acele vremuri". În multe orașe germane ia o mare dezvoltare „industria aurarilor și argintarilor, a sculptorilor și cioplitorilor, a acvafortiștilor și xilografilor, a armurierilor, medalierilor, strungarilor etc." [6].

Cauza fundamentală a grelei situații a Germaniei, descrise mai sus, a fost *absența totală a unor legături economice interne* între diferitele regiuni germane din acea vreme : „sudul avea cu totul alte legături comerciale și piețe de desfacere decît nordul ; între est și vest aproape nu exista schimb. Nici un oraș nu era în situația de a deveni din punct de vedere industrial și comercial centrul de gravitate al întregii țări, așa cum ajunsese, de exemplu, să fie Londra pentru Anglia" [7].

Iată pentru ce, spre deosebire de Anglia și Franța, unde dezvoltarea comerțului și a manufacturii a dus la „o împletire a intereselor în întreaga țară și prin aceasta la o centralizare politică, în Germania acest proces n-a dus decît *la gruparea intereselor pe provincii, în jurul unor centre pur locale și, prin urmare, la o fărîmițare politică ; în scurt timp, această fărîmițare s-a accentuat și mai mult prin excluderea Germaniei de la comerțul mondial"* (subliniat de mine, —R.G.) [8].

Astfel, „pe măsură ce se destrăma imperiul pur feudal, se desfăcea și legătura dintre pămînturile imperiale ; posesorii marilor feude imperiale deveneau suverani aproape independenți, iar orașele imperiului pe de o parte și cavalerii imperiali pe de altă parte începeau să încheie alianțe cînd unii împotriva altora, cînd împotriva principilor sau a împăratului". Aceasta a dus, după cuvintele lui F. Engels, la „haos", la nesfîrșite ciocniri, de pe urma cărora cîștigau în ultimă instanță *principii* — exponenții „centralizării locale și provinciale" [9].

Pe măsura dezvoltării ulterioare social-economice a orașelor germane, contradicțiile de clasă se ascuțeau din ce în ce, conturîndu-se și în viața socială a orașelor, unde se intensifica lupta dusă de negustorii bogați — care dețineau puterea și alcătuiau aristocrația orașelor — împotriva meseriașilor din bresle ; în interiorul breslelor existau de asemenea două tabere antagoniste, formate, una din meșteri, iar cealalta, din calfe și ucenici.

În același timp, elementele plebeiene ale populației, care nu făceau parte din corporațiile orășenești, se aflau de multă vreme într-o stare de

* Cu toate descoperirile lui Vasco de Gama, marele drum comercial din India în țările nordice mai trecea încă pe atunci prin Germania.

efervescență revoluționară, așteptînd ocazia să se ridice împotriva claselor avute.

Descentralizarea Germaniei, neîntreruptele conflicte interne și ascuțirea contradicțiilor de clasă au dus în mod inevitabil la înrăutățirea situației țării ; pe plan extern era amenințată dinspre apus de Franța, iar dinspre sud, de turci.

De aceea, și Renașterea germană, cu toată relativa înflorire a cîtorva orașe — în special a acelora situate în sudul țării și de-a lungul Rinului (Nürnberg, Augsburg, Strassburg și altele) — s-a dezvoltat cu întîrziere și a prezentat o serie de particularități specifice.

CÎNTECUL GERMAN ȘI MUZICA INSTRUMENTALĂ

I

Dacă în crearea lucrărilor polifonice Germania a rămas în urma unor țări mai avansate din acea vreme (Franța, Italia, Anglia), în schimb, cîntecul german se remarcă de timpuriu printr-o mare originalitate. El s-a păstrat în numeroase manuscrise și în cele mai vechi culegeri tipărite.

În ce privește conținutul lor și sfera de imagini, cîntecele germane sînt extrem de variate. Întîlnim cîntece ostășești, de drumeție, de dragoste, de pahar. Multe cîntece erau legate de viața satului.

Diferitele grupuri și pături sociale își creau propriile lor cîntece : țăranii germani, minerii, meseriașii (este vorba de cîntecele breslelor, precum și de cîntecele muzicanților amatori — maeștrii-cîntăreți), studenții, iar mai tîrziu meșterii tipografi. Ostașii germani pedeștri și cavaleriști își aveau și ei cîntecele lor proprii.

Creația de cîntece reflecta întocmai aspra luptă de clasă ce se desfășura în viața socială a Germaniei acelei vremi : în focul luptelor purtate de țărani împotriva feudalilor s-a făurit cîntecul ce exprima dragostea de libertate și aspirațiile maselor populare. Pe de altă parte, după cum a fost nevoit să recunoască muzicologul burghez Chrysander, adesea „cîntecele nobililor erau îndreptate împotriva țăranilor“ [10].

Trezirea conștiinței naționale s-a manifestat încă în cele mai vechi cîntece germane. Astfel, năvălirile turcilor, care aveau loc din timp în timp, erau socotite *o calamitate ce lovea întreaga Germanie ;* cîntecele legate de lupta lui Luther împotriva bisericii romane au căpătat și ele o semnificație ce privea întregul popor german. Ideea unității Germaniei răzbate clar într-un cîntec din anul 1512, ocazionat de victoria armatei imperiale asupra jefuitorilor feudali și de convocarea reichstagului la Colonia : „Germania a devenit unită“, „Ridicați-vă, dragi germani“, — spune textul acestui cîntec.

Încă în acea vreme se poate vorbi despre un gen tipic de cîntec german — *Leich* — alcătuit dintr-o succesiune de melodii care variază ; uneori, cîteva melodii sînt grupate într-o strofă, care se repetă.

Multe cîntece de tipul *leich*-ului apar în una din culegerile cele mai caracteristice ale acelei vremi : *Carmina burana.* Notația muzicală din

această culegere este insuficientă, însă din caracterul versurilor se vede clar că melodia juca un rol unificator şi că refrenul se repeta regulat.

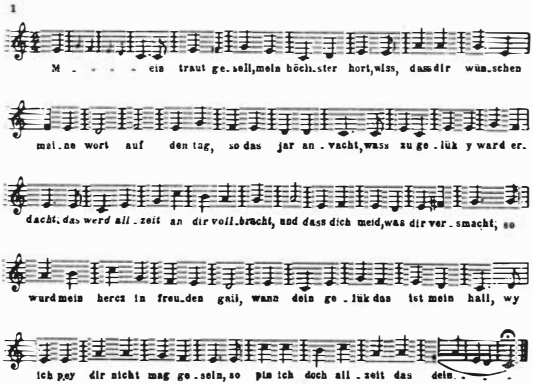
A fost stabilită existenţa, în viaţa muzicală a Germaniei acelei vremi, a unui canon popular numit *Rota, Rädel, Fuga.* Exemple de canoane populare pot fi găsite într-o culegere de cîntece vieneze în manuscris, alcătuită la mănăstirea Montsee [11].

Cele mai vechi melodii de *leich* cunoscute nouă aparţin lui Reinmar von Zweter şi aşa-numitului „Alexandru cel turbulent" [12].

Cei mai de seamă reprezentanţi ai perioadei de tranziţie de la arta *minnesang*-ului la aceea a maeştrilor-cîntăreţi au fost „călugărul Hermann din Salzburg" şi Heinrich von Laufenberg, care au scris versuri şi melodii în spirit popular german.

Călugărul Hermann a trăit la Salzburg între anii 1364 şi 1375 şi a fost un autor cunoscut de cîntece germane noi în spirit popular naţional. Cîntecele lui prezentau următoarele trăsături caracteristice : o sferă de imagini legată de intonaţiile răspîndite în popor ; forma liberă, de improvizaţie, a melodiilor ; înlocuirea textului melodiilor populare germane cu versuri ale imnurilor latine, aceste versuri ajungînd astfel să fie cîntate pe melodii cunoscute pretutindeni.

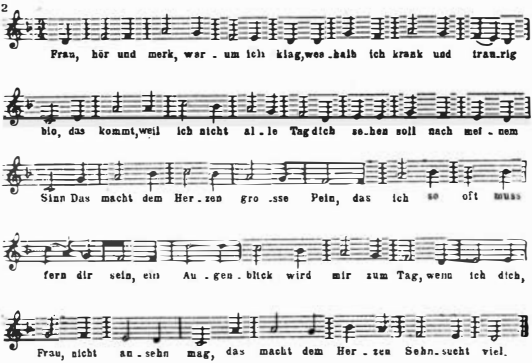
Ca exemplu al înaltului nivel al melodicii cîntecului german de la sfîrşitul secolului XIV poate servi „Cîntecul de anul nou" al lui Hermann :



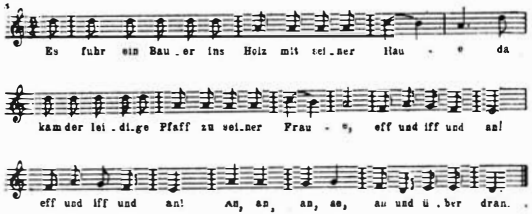
Un alt cîntec al său — aşa-numita „Rugăciune a călugărului Hermann" — a fost răspîndit pînă la jumătatea secolului XVI, fiind cîntat la mesele maeştrilor-cîntăreţi în anul 1549. El se distinge prin expresivitatea melodiei, prin conţinutul emoţional al textului, prin prezenţa melismelor la intonarea cuvintelor celor mai importante din text, prin repetiţiile intenţionate etc.

Un exemplu tipic de cîntec liric de dragoste, care a fost folosit ulterior în repetate rînduri în prelucrări instrumentale, este un alt cîntec din aceeaşi culegere :

Această lucrare constituie un exemplu de prelucrare a *minnesang*-ului în spiritul cîntecelor orășenești lirice, intime. S-a bucurat de o mare răspîndire și un cîntec studențesc, notat fragmentar în „Culegerea lui Lochei-



mer" : această lucrare este un model tipic de cîntec laic realist din vremea Renașterii. Textul său povestește cum un preot, profitînd de faptul că un țăran sărac este plecat în pădure după lemne, se furișează în casa acestuia pentru a-i seduce nevasta. În refrenul satiric al cîntecului se repetă unele cuvinte și răsună exclamații ironice [13] :



Heinrich von Laufenberg a vădit o măiestrie mult mai mare decît călugărul Hermann. El a fost dirijorul corului catedralei din Freiburg, iar ulterior a intrat în ordinul călugărilor ioaniți. Ni s-au păstrat numeroase lucrări ale sale.

Trăsături ale noului stil al cîntecului german se remarcă la „ultimul *minnesänger*", Oswald von Wolkenstein (1377—1445).

Cîntecul orășenesc german s-a bucurat de o largă răspîndire în secolele XIII și XIV. După cum reiese din cronicile vremii, avîntul acestui gen de cîntece se explică prin dezvoltarea orașelor și prin întărirea burgheziei. Începînd din anul 1254, se înființează „uniuni ale orășenilor", se dezvoltă viața și cultura orășenească și se fondează „Asociații de cîntăreți". Apar

primele notații de cîntece germane (secolul XIV) [14]. Ni s-au păstrat multe monumente vechi ale vieții muzicale a orașelor germane de la sfîrșitul secolului XIV și de la începutul secolului XV. Muzica lor mai are încă un caracter instabil, de tranziție. Ele marchează începutul formării noului stil al cîntecului orășenesc german.

Însă, chiar *la început*, în primele sale notații, cîntecul orășenesc german capătă o serie de trăsături proprii, care îl deosebesc de cîntecul francez, burgund și italian.

Este caracteristic faptul că muzicienii germani *nu invitau în țara lor* muzicieni străini (de exemplu, pe compozitorii francezi aparținînd curentului *Ars nova*); abia mai tîrziu, la sfîrșitul secolului XV și în secolul XVI, s-au făcut excepții pentru unii compozitori, care și-au însușit temeinic tradițiile și caracterul muzicii germane (cum au fost, de exemplu, Isaac și Orlando Lasso).

În anii decadenței *minnesang*-ului și cînd la orașe încă nu fuseseră constituite asociațiile de maeștri-cîntăreți, se situează pe un loc important principalul gen de cîntece din acea vreme, și anume, așa-zisul „cîntec al tenorului" (*Tenorlied*). S-au păstrat numeroase notări de cîntece aparținînd acestui gen german original (peste 20 de culegeri manuscrise) [15]. Aproape toate aceste manuscrise (ultimul dintre ele datează din anul 1450) posedă trăsături comune: simplitatea desenului melodic, spre deosebire de melodiile lirice ale *minnesänger*-ilor, saturate cu ornamentații melismatice; rolul extrem de important al ritmului — moștenire a artei *spielmann*-ilor din secolul XIII — precum și numeroase alte particularități, caracteristice pentru cîntecul orășenesc german din secolul XV.

O înflorire deosebit de mare a cîntecului german are loc la sfîrșitul secolului XV și în prima jumătate a secolului XVI, cînd au devenit mai frecvente mișcările țărănești care au dus la războiul țărănesc din anul 1525 (răscoale țărănești au avut loc în repetate rînduri și în ultimul pătrar al secolului XIV — de exemplu, în anul 1386) [16].

Pentru această perioadă este caracteristic faptul că cîntecul german, după ce s-a răspîndit în întreaga țară, pătrunde intens și în muzica de cult. Întregi culegeri de cîntece sînt refăcute intenționat în „spiritul moralei creștine", după cum se exprimau contemporanii. Se ajunge chiar ca anumite cîntece de dans, ba chiar și dansurile laice „la modă", să constituie baza melodică a unor cîntări bisericești.

La sfîrșitul secolului XV și în secolul XVI au activat numeroși compozitori de seamă. Între aceștia se numără Eckhardt, Calvisius, Hassler, M. Praetorius, Schein, Krieger, Hammerschmidt, Albert și alții.

II

Ca surse ale studierii vechilor cîntece germane servesc: 1) notațiile de melodii pe o singură voce, notații păstrate nu numai în manuscrise, ci și pe foi volante tipărite în secolul XVI; 2) cîntecele populare germane folosite de compozitorii polifoniști în calitate de *cantus firmus*. A fost stabilit că încă începînd din secolul XV au fost scrise motete polifonice bazate pe cîntece populare germane. Ulterior, în locul utilizării directe a cîntecelor populare germane, în misse și motete apar *prelucrări* ale unor astfel de cîntece, melodia cîntecului fiind adesea strămutată de la tenor la

vocea superioară. Este vorba de așa-numitele *Carmina* *, în care se vădește clar factura monodică, omofonică. Importanța acestui nou gen a fost înțeleasă și de contemporani. Astfel, într-o cronică din Limburg apare o însemnare din anul 1360 : „În acești ani a survenit o schimbare în cîntecele și poeziile din țara germană. Pînă acum se cîntau cîntece lungi, numărînd cinci pînă la șase secțiuni ; acum, maeștrii germani creează *cîntece noi*, alcătuite din trei secțiuni. Schimbări analoage se produc și în domeniul muzicii religioase. Deci, muzica s-a perfecționat peste tot în așa măsură, încît cineva care, acum cinci sau șase ani, era socotit un bun flautist, acum nu mai are nici o căutare".

Pentru ilustrarea acestui gen muzical, cel mai bun exemplu este cunoscutul cîntec „Innsbruck, trebuie să te părăsesc" (*Innsbruck, ich muss dich verlassen*) al importantului compozitor neerlandez Isaac, care a lucrat mulți ani la Innsbruck, la curtea Habsburgilor **.

Ca izvor de informații în legătură cu cîntecele vechi germane pot servi și transcripțiile instrumentale pentru orgă, lăută, vioară, clavecin, precum și un fel de „potpuriuri" din acea vreme, numite *Quodlibet*.

Cu toate că structura și particularitățile vechilor cîntece germane au fost insuficient studiate, putem stabili cîteva caractere distinctive ale cîntecului german din acea vreme.

Trăsăturile specifice ale structurii melodice sînt un nucleu tematic distinct (2—4 măsuri inițiale), care este adesea dezvoltat în cursul desfășurării ulterioare a cîntecului. Este tipic principiul formei muzicale — așa-numita *Barform* (repetarea melodiei pe cele două cuplete inițiale ale cîntecului — *Stollen*, după care urmează, pe un text nou, o nouă melodie cu caracter de încheiere — așa-numitul *Abgesang*).

Spre deosebire de cîntecele popoarelor slave, majoritatea celor germane încep cu o anacruză ; numai foarte puține încep pe timpul tare al măsurii — cu alte cuvinte, predomină iambii, pe cînd troheii nu apar decît rar. Chrysander leagă această particularitate de specificul limbii germane (în special, de numeroasele prefixe), dar, mai probabil, avem de-a face aici cu unul din caracterele bazei populare autohtone a cîntecelor germane.

Sînt extrem de rare măsurile compuse, caracteristice pentru cîntecele popoarelor slave, mai ales cea de cinci timpi. Predomină versurile cu patru accente, folosite cu precădere în lucrările poetice germane vechi. De aici, se ajunge la perioada de patru măsuri.

III

Cea mai importantă și mai reprezentativă culegere manuscrisă de cîntece, datînd de pe la jumătatea secolului XV, a fost așa-numita „Culegere a lui Locheimer" *** — *Locheimer (Lochamer) Liederbuch.*

---

* În traducere literală „poezii".

** V. exemplul 6 din pag. 22—23.

*** Manuscrisul acestei culegeri, aflat inițial în codexul Wernigerode (păstrat actualmente la Berlin), a fost publicat pentru prima dată în anul 1867, de către Arnold și Bellermann ; culegerea conține 47 de cîntece (între care se numără și transpuneri instrumentale de cîntece), 3 contrafacturi religioase și 31 de piese pentru orgă — în total 81 de numere. Alături de acestea, este inclus și un scurt tratat de notație mensurală. Dintre cele 47 de cîntece, 46 sînt pe text german și unul pe text neerlandez. 35 de numere sînt monodice, 2 sînt pe două voci, iar 7 pe trei voci. Contrafacturile religioase au text latin. Cele 31 de piese pentru orgă au adnotări în limbile latină, germană și uneori în franceză.

Manuscrisul începe cu o culegere de cîntece, căreia F. Arnold i-a dat numele de „Culegerea lui Locheimer" *.

Culegerii de cîntece îi urmează cunoscutul tratat al organistului orb, magistrul Conrad Paumann, tratat intitulat „Bazele cîntatului la orgă" *(Fundamentum organisandi)*, conținînd o serie de prelucrări de cîntece pentru instrumentele cu claviatură. Culegerea se încheie cu două cîntece pe o singură voce.

Ambele culegeri alcătuiesc *un tot unic*, posedînd numeroase trăsături comune.

Locul unde a fost creată această culegere este orașul Nürnberg — care era pe atunci un mare centru muzical — sau o localitate oarecare din apropierea acestui oraș : înaltul nivel al manuscrisului și caracterul său general indică fără putință de îndoială influența culturii muzicale a Nürnbergului.

Culegerea conține cîntece tipice pentru acea vreme, monodice și polifonice. Unele din ele datează, fără îndoială, din secolul XIV.

Ca subiect, ele sînt aproape exclusiv cîntece de dragoste (cu excepția a trei melodii religioase, incluse mai tîrziu). Genurile cîntecelor care alcătuiesc culegerea sînt variate : se întîlnesc aici și melodii vechi în măsura de doi timpi, și cîntece de dans mai noi, și cîntece cu o melodie ce se desfășoară lent, născute independent pe sol german, însă apropiate prin melodica lor curgătoare de cîntecele școlii polifonice neerlandeze.

Pe baza „Culegerii lui Locheimer" ne putem face o idee asupra procesului de evoluție a vechiului cîntec laic german, a cărui cristalizare începe în creația lui Hermann din Salzburg.

În „Culegerea lui Locheimer" se întîlnesc și cîntece de dans germane. Aceste lucrări dezvoltă mai departe tradițiile genului respectiv, care își trage începutul din creația lui Neidhardt von Reuental (mort cu peste 200 de ani în urmă) și din unele melodii de dans ale lui Oswald von Wolkenstein. Aici, trăsătura cea mai interesantă este existența ritmului de dans în măsura de doi timpi, realizîndu-se astfel o întrepătrundere între cîntec și dans.

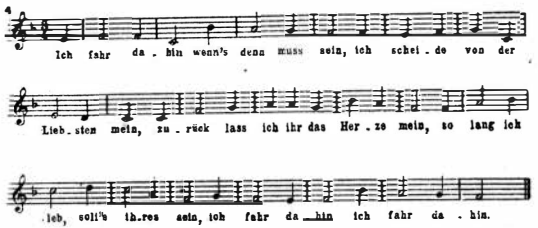
Dacă în melodiile 37 și 44 (numerotarea din ediția lui Arnold, v. nota 10) acest proces abia începe să se contureze, în schimb în melodiile 9 și 75 el este în plină desfășurare. Este important și faptul că în astfel de cîntece se distinge clar dansul principal *în măsura de doi timpi*, urmat de un alt dans *în măsura de trei timpi*, ceea ce anticipă caracterul bipartit al dansurilor de mai tîrziu.

„Culegerea lui Locheimer" conține și numeroase cîntece pe subiecte populare, cu un conținut nou, remarcîndu-se prin individualizarea caracteristicilor și prin pregnanța trăirilor exprimate. Toate aceste trăsături specifice reflectă o dezvoltare a sentimentului personalității și atenția acordată universului interior al omului.

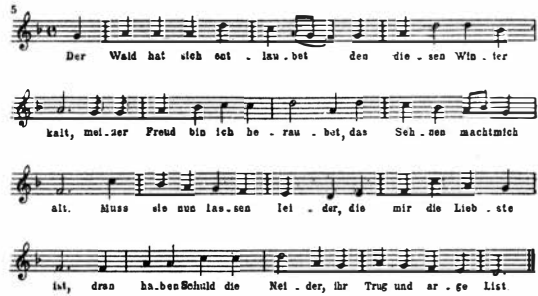
---

* Culegerea își trage numele de la un oarecare Wolflein von Locheimer (Lochamer) — cel puțin așa este menționat pe o pagină a manuscrisului ; însă această explicație a denumirii este discutabilă.

În ele apare și figura „calfei rătăcitoare", atît de caracteristică încă de pe atunci pentru viața muzicală a păturilor largi ale populației germane :



Apar și tablouri din natură, aceasta participînd la trăirile interioare ale autorului cîntecului :



Forma acestor cîntece este caracterizată printr-o bază modală mai dezvoltată, prin marea importanță pe care o capătă sensibila, prin varietatea ritmică obținută drept rezultat al alternării măsurii de doi timpi cu aceea de trei timpi și prin fixarea așa-numitei *Barform.*

IV

Legată în aceeași copertă cu „Culegerea de cîntece a lui Locheimer", se află o lucrare de seamă a organistului german Conrad Paumann, lucrare ce constituie un jalon important în dezvoltarea muzicii instrumentale în Germania și într-o serie de țări vest-europene.

În această lucrare este explicată semnificația notației muzicii vocale, este expusă învățătura despre factura polifonică a muzicii instrumentale și sînt date exemple din diferite genuri — preludii, figurații de coral, prelucrări de cîntece laice.

Din lucrarea lui Paumann se vede că în secolul XV orga și clavecinul* aveau o literatură unică și erau strîns legate cu muzica populară din acea vreme. Una din cauzele existenței unui repertoriu comun rezidă în faptul că organiștii bisericii germane din secolul XVI, deținînd în serviciul religios un rol limitat, erau prost plătiți și de aceea căutau să fie chemați la nunți și la serbările orășenești; aici, ei trebuia să varieze melodiile cîntecelor și dansurilor populare prin aceeași metodă prin care ei „diminuau" (variau micșorînd durata notelor) melodiile bisericești.

În secolul XVII, în condițiile dominației protestantismului în Germania, rolul organistului în biserică a devenit mai important. El acompania cîntatul comunității, dirija corul și executa piese instrumentale. De aceea, nu este de mirare că în această perioadă Germania dă organiști și claveciniști importanți (și compozitori de muzică pentru orgă și clavecin) ca Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude și alți precursori ai lui J. S. Bach, în timp ce în alte țări arta organistică ajunge în această perioadă să decadă.

În timpul războiului de 30 de ani (1618—1648), creația și interpretarea muzicală profesională au ajuns în Germania la o stagnare aproape totală. Forțele culturale avansate, inclusiv organiștii și clavecinișții, se strămută în nord și pleacă în Olanda, unde, drept rezultat al revoluției burgheze, protestantismul prinsese rădăcini solide. Ei se perfecționează la Sweelinck în Amsterdam și dau un impuls dezvoltării școlii organistice germane nordice, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia fiind Samuel Scheidt (1587—1654). Acesta a scris mai ales prelucrări de coraluri și în special *variațiuni*, stabilind principii noi de variere, care au fost preluate de organiștii din Hamburg (Reinken) și mai ales de aceia din Lübeck (Buxtehude). La Scheidt joacă un mare rol melodiile populare, în primul rînd germane, dar și neerlandeze, franceze, engleze.

Elevii lui Sweelinck perfecționează rapid arta organistică și o aduc la un înalt nivel. Tablouri fantastice într-o succesiune contrastantă urmează recitativelor oratorico-patetice și episoadelor de muzică filozofică profundă: momentele de toccată alternează cu acelea de fugato.

Spre deosebire de școala germană nordică, ale cărei lucrări sînt caracterizate prin severitate și dramatism interior, în lucrările compozitorilor din sudul Germaniei predomină culorile luminoase, imitațiile mobile. Aici arta organistică joacă un rol mai puțin important decît în nordul țării, pe primul loc situîndu-se adesea muzica pentru clavecin. Între reprezentanții principali ai școlii germane sudice din secolul XVII se remarcă Johann Froberger, care cultivă, ca și Kerll și Muffat, formele capriciilor construite din variațiuni și ale variațiunilor avînd la bază muzica de dans.

Cel mai remarcabil elev al lui Kerll a fost Johann Pachelbel (1653—1706), mare organist și clavecinist, a cărui creație este strîns legată de muzica populară. Este semnificativ faptul că arta lui Pachelbel, format în mediul burghez al orașului Nürnberg, constituie o nouă confirmare a importanței Nürnbergului ca centru muzical. Nu este întîmplător faptul că Pachelbel devine capul unei școli noi — cea germană centrală, în a cărei creație se afirmă, alături de muzica pentru orgă, principalul gen clavecinistic al acelei vremi — *suita*. În același timp, prind puteri trăsăturile democratice și se îmbogățesc tematismul și dezvoltarea tematică a lucrărilor

* De regulă, arta clavecinistică era pe atunci oarecum subordonată celei organistice, călcînd pe urmele ei în ce privește repertoriul și procedeele interpretative.

pentru instrumentele cu claviatură la compozitorii şcolii germane centrale. Aceste trăsături noi vor contribui la transformarea suitei în *sonată*.

V

În Germania a luat o mare dezvoltare şi arta violonistică. Este adevărat că acest fenomen a avut loc mai tîrziu decît în Italia, lucru determinat de împrejurările istorice din Germania. Aici, în centrul vieţii muzicale se situa corul protestant de elevi ; în biserică, dintre instrumentele solistice domnea orga ; în cercurile burgheze se acorda preferinţă instrumentelor *de suflat*. De aceea, în Germania interpretarea violonistică nu a căpătat la început importanţa pe care o avea în Italia, unde „violonistul bisericesc" ocupa de multă vreme o poziţie deosebit de însemnată.

Totuşi, la începutul secolului XVII în Germania vioara era răspîndită nu numai în masele populare, ci şi în viaţa muzicală a burgheziei. Este probabil că încă Orlando Lasso a folosit violina în orchestra sa münchenează. În lucrările compozitorilor germani din primul deceniu al secolului XVI (Aichinger, Valentin Haussman) vioara este citată şi ea între celelalte instrumente, alături de clarinet (Zink), care era pe atunci extrem de popular.

Dacă în Italia muzica pentru vioară era legată la început de genurile şi, respectiv, de formele cantonelor şi ale sonatelor, în Germania principalul gen din literatura viorii este suita (mai ales de dansuri, cu includerea unor preludii din ce în ce mai dezvoltate).

Şi în Germania, ca şi în alte ţări, interpretarea violonistică profesională s-a dezvoltat pe baza *muzicii populare*. De aici, cultivarea de către violonişti a melodiilor caracteristice pentru muzica populară germană şi a unor procedee interpretative specifice : factura polifonică, utilizarea viorii ca instrument independent, folosirea registrelor înalte, dezvoltarea tehnicii procedeelor de arcuş *martellato* şi *saltando*, procedeul scordaturii (o reacordare permiţînd obţinerea unor acorduri irealizabile la acordajul obişnuit al viorii).

Fondator al şcolii violonistice hamburgheze este socotit a fi Wilhelm Brade (1560—1630), care, printre alte lucrări, a scris nişte variaţiuni pentru vioară solo cu bas pe tema unui cîntec popular german.

Importanţi solişti profesionişti apar în Germania pe la jumătatea secolului XVII, pe baza artei dezvoltate a violoniştilor populari şi a utilizării creatoare a realizărilor violoniştilor italieni şi englezi : Johann Schop (1590—1667, autor al unor suite de dansuri) şi mai ales violonişti de frunte ca Walter Westhoff (care a scris una din primele suite pentru vioară solo fără bas) şi cehul Biber, creatorul unor remarcabile sonate pentru vioară cu bas [18].

În a doua jumătate a secolului XVII s-au închegat particularităţile naţionale — legate de practica muzicală populară — ale şcolii violonistice germane, care şi-a găsit expresia artistică cea mai înaltă în sonatele şi partitele lui J. S. Bach pentru violină solo fără acompaniament.

Acestea sînt bazele bogate pe care s-a ridicat arta muzicală germană profesională, artă strîns legată de cîntecul şi dansul popular.

Nu este de mirare că muzicienii germani şi lucrările lor s-au bucurat şi în alte ţări de o înaltă preţuire din partea contemporanilor. Unii muzicieni germani au activat dincolo de hotarele ţării lor, de exemplu în Franţa,

în calitate de profesori de muzică şi interpreţi. Astfel, la curtea lui Ludovic VIII (m. în anul 1226) a activat ca profesor de cînt un oarecare Julian din Speier, care a trăit un timp îndelungat la Paris, în aceeaşi perioadă ca şi Jeronim din Moravia.

În vestita operă literară franceză *Le Roman de la Rose*, se acordă o înaltă preţuire interpreţilor germani la instrumentele cu arcuş, ei fiind puşi alături de flautiştii cehi.

Încă în prima jumătate a secolului XIV, Guillaume de Machault menţionează instrumentele de suflat din Alsacia şi din Germania.

Cu toate că nu s-au păstrat nici un fel de notaţii ale muzicii germane din acea vreme, este neîndoielnic faptul că muzicanţi germani au lucrat la curtea Franţei la sfîrşitul secolului XIV şi la începutul secolului XV [19].

Şi organiştii germani s-au bucurat din timpuri vechi de faimă în alte ţări.

CULTURA MUZICALĂ A UMANISMULUI GERMAN ÎN EPOCA RENAȘTERII

I

Cu toate că unii savanți germani încearcă să situeze începutul Renașterii germane în secolul XIV, pe vremea împăratului Carol IV și a curții sale din Praga, totuși în realitate indicii sigure ale formării culturii Renașterii în Germania au apărut mult mai tîrziu.

În această privință este semnificativ faptul că în a doua jumătate a secolului XV Enea Silvio Piccolomini, considerat un umanist de seamă de către scriitorii germani, îi îndemna în mod inutil pe principii și nobilii germani să se ocupe de științele umaniste.

Abia în a doua jumătate a secolului XV încep să se traducă în limba germană lucrările lui Petrarca, Boccaccio (*Decameronul*) și Poggio Bracciolini, cărora le urmează traducerile în limba germană din istoricii, filozofii și poeții latini. Se înființează societăți științifice și cercuri umaniste; umaniștii germani întreprind călătorii în Italia; se introduc studii umaniste în universitățile germane, al căror număr sporește continuu de-a lungul secolelor XV și XVI. Apar și lucrări ale umaniștilor germani, redactate în spiritul modelelor antice; tiparul se răspîndește rapid.

Punctul culminant în dezvoltarea culturii Renașterii germane este reprezentat prin *Scrisorile oamenilor obscuri*, lucrare în două părți, apărută în anii 1515—1517, produs remarcabil al literaturii filozofico-satirice a Renașterii.

Umanistul german progresist Ulrich von Hutten se simte acum îndreptățit să declare: „S-a sfîrșit cu barbaria; pînă acum, știința a fost prea puțin prețuită [în Germania]; acum însă... intelectul nostru se dezvoltă“ [20].

Și totuși, apăsarea reacțiunii feudale și catolice se făcea puternic simțită în Germania.

Primii traducători de literatură antică (de exemplu, Niklas von Wiel) se străduiesc să adapteze întru totul limba germană la sintaxa latină. Multe lucrări clasice a trebuit să-și aștepte rîndul vreme îndelungată, pînă au

fost traduse în limba germană. Astfel, *Odiseea* a fost tălmăcită pentru prima dată în limba germană, în proză, în anul 1537.

Majoritatea umaniștilor germani continuă să scrie în limba latină de-a lungul întregului secol XVI și se întrec în a-și modifica în manieră antică numele de familie german, după moda acelei vremi *.

Ulrich von Hutten a preferat să scrie în limba latină aproape pînă la sfîrșitul vieții, hotărîndu-se abia în ultimii săi ani să folosească limba germană.

Această modă a scrierii în limba latină l-a făcut pe Theobald Hoeck să pună încă în anul 1601 problema „de ce nu ar elabora germanii în propria lor limbă anumite forme și reguli, pentru ca arta versificației germane să ajungă prețuită de bărbați și de femei".

„Toți poeții savanți, ca Ovidiu și Virgiliu, cărora le acordăm o atît de înaltă prețuire, au cîntat în limba patriei lor, pe cînd germanii, din contra, nu-și prețuiesc eforturile pentru a studia limbile străine și, disprețuind-o pe a lor proprie, nu vor în ruptul capului să creadă că în germană se poate scrie la fel de bine, de elegant și de fin ca în italiană și franceză..." [21].

Este prea bine cunoscut faptul că poporul german a creat în secolul XVI excelente opere literare și artistice umaniste, de un înalt nivel.

Dar și în această perioadă de înaltă înflorire a Renașterii germane, oamenii de cultură din această țară nu au fost în stare să ajungă pînă la măreția și multilateralitatea acelor „titani" ai Renașterii, despre care vorbește F. Engels.

Umanismul german a avut mai ales un caracter erudit și s-a dezvoltat în primul rînd în cercul îngust al intelectualității înaintate și al magnaților laici și clericali, care își asumau un rol de mecenați. „În centrul interesului umaniștilor germani se află căutările filozofice și studiul clasicilor greci și latini... Umaniștii germani, spre deosebire de cei italieni, se ocupă cu rîvnă de problemele teologice" [27] și scriu în limba latină, neinteligibilă pentru popor, „pentru a nu provoca o răzmeriță, pentru a nu oferi ocazia unei răscoale", după cum recunoaște învățatul progresist Ulrich von Hutten în lucrarea sa *Epistolă către toate păturile sociale.*

Abia atunci cînd îi îndeamnă pe aristocrații și orășenii germani să pornească lupta împotriva Romei papale, Hutten adoptă limba germană. „Pînă acum am scris în limba latină, care nu era pe înțelesul tuturor, — declară el, — însă acum adresez patriei și poporului german, în propria sa limbă, îndemnul de a se răzbuna pe asupritorii săi" [22].

Astfel, chiar și în perioada dezvoltării maxime a umanismului german, această mișcare a fost caracterizată prin ambiguitate, prin acea „contradicție tragică", semnată de F. Engels, care-i făcea chiar și pe cei mai buni dintre umaniști să fluctueze în simpatiile lor între nobilime și țărănime. Datorită acestei poziții nehotărîte, lagărul umaniștilor a fost spulberat în momentul cînd a început adevărata furtună revoluționară.

---

* Astfel, de exemplu, umanistul german Conrad Pickel și-a schimbat numele în Celtes, Seth Kalwitz în Sethus Calvisius, Treybenreif în Tritonius (acești doi din urmă umaniști au fost teoreticieni muzicali și compozitori).

Toate cele expuse mai sus în legătură cu umanismul german s-au reflectat întocmai şi în cultura muzicală a Germaniei din secolele XV—XVI.

Se remarcă o întîrziere şi o mai mică amploare în dezvoltarea polifoniei germane, în comparaţie cu şcoala polifonică, mai de timpuriu cristalizată şi mai evoluată, a Franţei şi, mai ales, cu aceea a Ţărilor de Jos. Însă, bineînţeles, şi în Germania a fost la fel de viu şi de activ ca şi în alte ţări cîntecul popular — sursă inepuizabilă a muzicii progresiste.

În domeniul polifoniei, cultura muzicală germană s-a dezvoltat în perioada Renaşterii cu o mare întîrziere. Acest fapt este semnalat în unanimitate de muzicologi germani ca Leichtentritt, Peter Wagner, Kinkeldey, Johannes Wolf, Heinrich Besseler şi alţi cîţiva.

Abia spre sfîrşitul secolului XVI se poate vorbi despre o înflorire considerabilă a polifoniei Renaşterii în Germania.

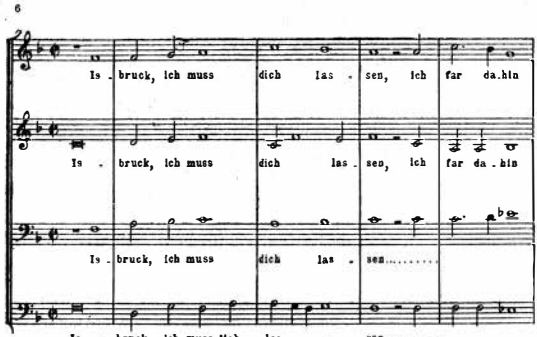
Capelele corale ale curţii şi catedralelor şi diferite asociaţii ale orăşenilor devin în epoca Renaşterii focare ale muzicii profesionale germane. Mulţi compozitori au avut ca profesori muzicieni neerlandezi. Se remarcă printr-o deosebită strălucire capela de curte a împăratului Maximilian I, pe care Marx l-a numit cu ironie „romantic şi cavaleresc" şi care, „suferind insuccese la tot pasul", căuta să se consoleze măcar prin fastul exterior al curţii sale ; Maximilian, care a căpătat porecla de „cel din urmă cavaler de pe tronul Germaniei", încerca în van să reînvie măreţia trecută a acestui tron. El iubea muzica şi pictura (comenzile lui erau adesea executate de vestitul pictor german Dürer) şi s-a înconjurat de compozitori de seamă ca Heinrich Isaac şi cel mai mare polifonist german din secolul XVI — Ludwig Senfl.

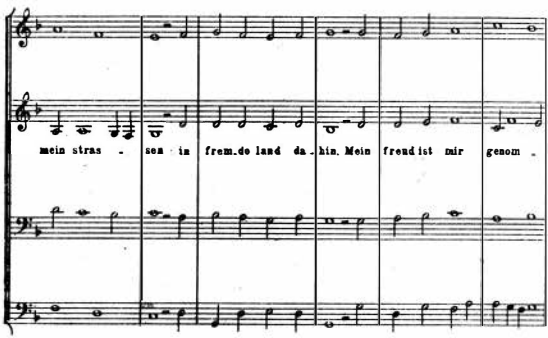
Principalele centre ale culturii muzicale şi ale studiilor umaniste erau oraşele pe care le-am mai menţionat : Nürnberg, Strassburg, în care activau „cercuri literare" (*Sodalitas literaria*), precum şi oraşele Freiburg şi Heidelberg. Merită o menţiune specială Augsburg, care, la hotarul dintre secolele XV şi XVI, era unul dintre cele mai importante oraşe ale imperiului din punct de vedere economic şi politic, fiind totodată centrul cultural al Germaniei sudice şi reşedinţa unui grup de umanişti germani, in frunte cu Konrad Peitinger. În anul 1495, la Augsburg a fost înfiinţată o capelă regală, care executa, cu concursul lui Senfl, lucrări de Obrecht, Josquin, Pierre de la Rue, Mouton, Isaac şi de alţi polifonişti importanţi.

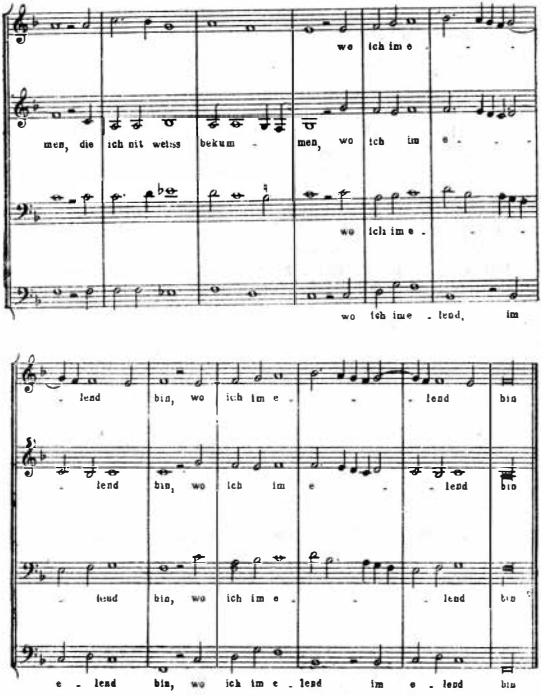
La început, mulţi compozitori germani au luat lecţii de la neerlandezi : între aceştia din urmă, îl vom menţiona pe Heinrich Isaac, care s-a stabilit în anul 1495 la Innsbruck în Tirol şi a activat aici pînă la moartea sa, survenită în anul 1517. El a fost precursorul direct al marelui polifonist neerlandez Orlando Lasso, care a lucrat şi el în Germania.

Fiind un remarcabil maestru în domeniul polifoniei, Isaac şi-a însuşit cu fineţe trăsăturile caracteristice ale cîntecului popular german şi a creat, printre alte lucrări ale sale, cunoscutul cîntec „Innsbruck, trebuie să te părăsesc" (*Innsbruck, ich muss dich lassen*). Acest cîntec s-a păstrat pînă în

zilele noastre în calitate de contrafactură în muzica protestantă, pe textul : „O, lume, trebuie să te părăsesc“ (*O Welt, ich muss dich lassen*) :







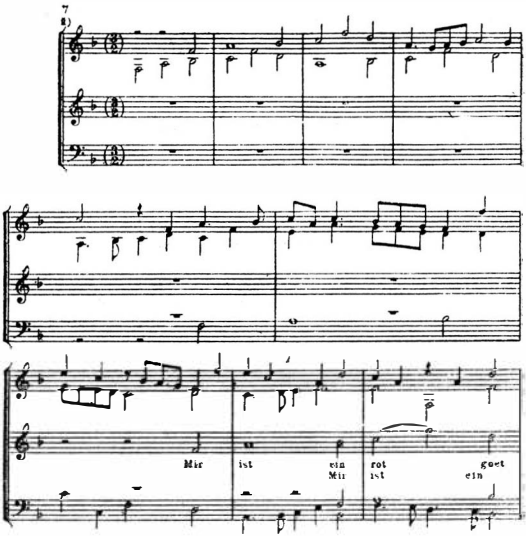
Isaac a ştiut să creeze o melodică ce reflectă fidel înţelesul textului intonat, folosind mijloace de expresie variate şi, între altele, utilizînd pe scară largă întîrzierile. Dacă în cîntece ca „Întregul meu curaj" (*All mein Mut*) el creează imagini muzicale expresive, corespunzînd celor mai fine nuanţe ale textului, Isaac nu a evitat nici subiectele mai grosolane, în cîntece ca „Un ţăran avea o fiică, ce nu voia să rămînă fecioară" (*Es het ein Baur ein Töchterlein, das wollt nit lenger ein Meitlin sein*).

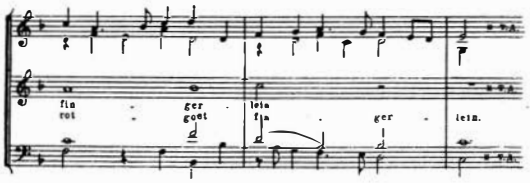
În jurul lui Isaac se grupează prima generaţie, mai vîrstnică, de polifonişti germani, contemporani ai lui Obrecht şi Josquin : Adam Fulda (m. în anul 1506), Heinrich Finck (1445—1527), care, după o şedere în Polonia, a lucrat la Stuttgart, Salzburg şi Viena ; Paul Hofhaimer (1459—1537), organist de curte al lui Maximilian I ; în sfîrşit — ca să-i numim doar pe cei mai importanţi — Thomas Stoltzer, mort în anul 1526, în postul de capelmaestru al curţii ungare.

Cel mai important dintre maeștrii aparținînd acestei generații este socotit a fi Heinrich Finck.

Generația următoare de polifoniști germani este legată în mare măsură de protestantism ; reprezentanții ai ei sînt Johann Walther, Martin Agricola, Sixtus Dietrich și mulți alții. Cel mai remarcabil reprezentant al acestei generații a fost primul compozitor polifonist german de seamă, Ludwig Senfl (1492—1555), care a fost elev al lui Isaac și, după moartea profesorului său, i-a luat locul.

Născut la Zürich în jurul anului 1490, Senfl a fost cantor la capela curții din Innsbruck, unde și-a făcut studiile muzicale sub îndrumarea lui Isaac. După moartea lui Maximilian I, Senfl s-a stabilit la München, unde a activat aproximativ pînă în anul 1540. Nu dispunem de alte informații în legătură cu viața acestui mare compozitor german, care a scris multe lucrări pentru biserica protestantă. Este deosebit de importantă creația lui Senfl în domeniul cîntecului laic, domeniu în care el a realizat progrese considerabile în comparație cu Isaac. În melodica lucrărilor sale, scrise de obicei în factura polifonică, Senfl creează imagini pregnante, inspirate, și produce o impresie profundă cu ajutorul unor mijloace simple. El supune temele împrumutate din cîntecele populare unei prelucrări polifonice măiestrite, realizînd o mare plasticitate și expresivitate, după cum se vede din următorul exemplu :





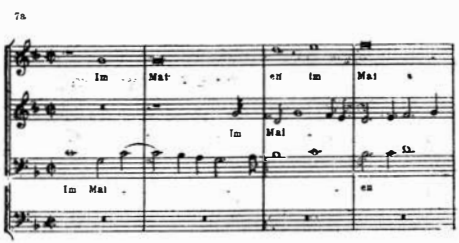
În creaţia lui Senfl, cultura componistică germană din perioada Renaşterii, alimentîndu-se din creaţia de cîntece populare autohtone, şi-a însuşit în acelaşi timp realizările polifoniei neerlandeze.

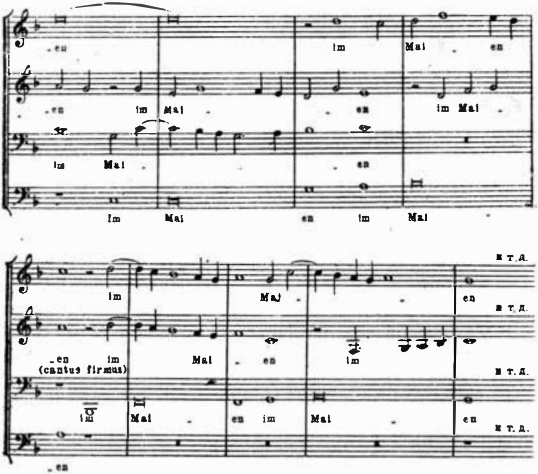
În perioada următoare, se remarcă în mod deosebit Hans Leo Hassler, Hieronymus Praetorius (1570—1609) şi Johann Eckhardt (1553—1612).

Hassler s-a născut în anul 1564 la Nürnberg şi a avut ca profesor pe marele compozitor venetian Andrea Gabrieli, iar mai tîrziu a activat mai ales la Nürnberg şi Dresda. Hassler a murit în anul 1612.

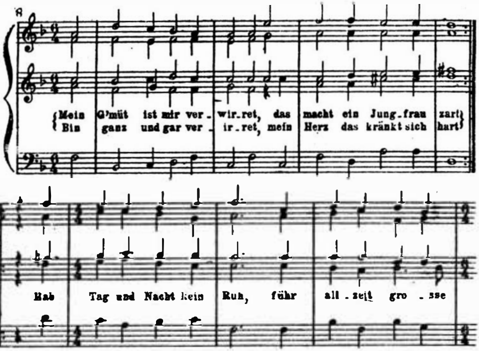
După ce publică, în anul 1596, o culegere de cantonete, scrise întrucîtva în stil italian, Hassler creează ciclul ***Neue Teutsche Geseng*** („Noi cîntece germane"). În această lucrare, folosind într-o oarecare măsură şi experienţa maeştrilor italieni, Hassler reuşeşte să creeze un stil popular naţional german autohton.

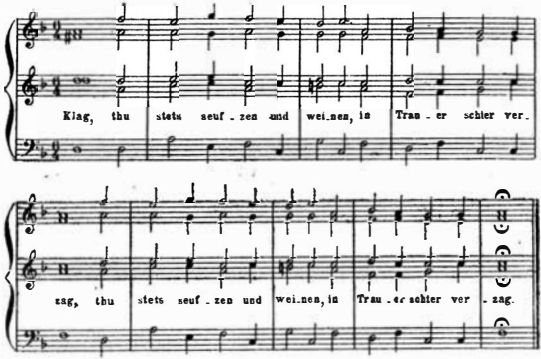
Cea mai importantă creaţie a acestui compozitor a fost culegerea de cîntece germane întitulată *Lustgarten newer Deutscher Gesäng* („Noi cintece germane vesele", 1601). Lucrările lui Hassler în spiritul cînteculuí popular, strînse în această culegere, se remarcă prin imaginile caracteristice desprinse din viaţa poporului german, prin marea prospeţime, uşurinţă şi flexibilitate în conducerea vocilor. Cu ajutorul folosirii măiestrite a mijloacelor armonice şi contrapunctice, Hassler realizează o intonare expresivă a textelor :





Una din melodiile sale pe textul *Mein Gemüt ist mir verwirret* („Sufletul mi-e tulburat") continuă să trăiască pînă în zilele noastre, drept coral protestant pe textul : *Herzlich tut mir verlangen* („Doresc din inimă"), precum și în cîntecele lui Paul Gerhardt *O Haupt voll Blut und Wunden* („O, cap însîngerat") și *Befiehl du deine Wege* („Arată-ne drumul tău") :





În creaţia mai multor compozitori germani din anii următori se dezvoltă o nouă trăsătură caracteristică — stilul de concert, legat de o nouă tratare a imaginii vocale sau instrumentale. Astfel, la Michael Praetorius în secţiunile pe două sau trei voci ale lucrărilor sale în mai multe părţi, precum şi la Schein în „Piesele noi" (*Opella nova*, a căror primă parte a fost publicată în anul 1618) apar următoarele trăsături ale stilului de concert : sînt puse faţă în faţă unele motive la diferite voci, se introduc pauze frecvente, vocii inferioare începe să-i fie încredinţată funcţia de bas continuu. Una din trăsăturile stilului de concert, care apare la Schein, constă în aceea că două, iar apoi trei voci variază şi ornamentează melodia diferitelor secţiuni ale coralului. În partea a doua a „Pieselor noi" (apărută în anul 1626), în care Schein pune pe muzică un text biblic prozaic, compozitorul aplică principiul monodiei libere de *arioso*. El întruchipează imaginile din text în mod plastic, pregnant, — atît din punctul de vedere al intonaţiei, cît şi din acela al ritmului şi al structurii diferitelor fraze muzicale — atingînd astfel o mare forţă dramatică.

Spre deosebire de Schein, interesele lui Scheidt au fost legate în primul rînd nu de dezvoltarea monodiei, ci de crearea concertului religios german.

Alături de concerte vocale polifonice pe texte de psalmi şi din evanghelie, Scheidt a scris şi concerte pur instrumentale. Aşa sînt cele „Şaptezeci de simfonii în maniera concertului" (*70 Symphonien auf Konzertmanier*), create de el în anul 1644 şi destinate să fie executate ca introduceri instrumentale, înaintea unor piese vocale pe *orice* text. Se cerea respectarea unei singure condiţii, şi anume, preludiul instrumental trebuia să fie în aceeaşi tonalitate ca şi lucrarea vocală polifonică ce-l urma.

Scheidt a jucat un rol conducător şi în dezvoltarea artei organistice germane, ale cărei prime realizări sint legate de activitatea lui Praetorius ; trebuie menţionată în mod special lucrarea lui Scheidt „Noua tabulatură", apărută în anul 1614.

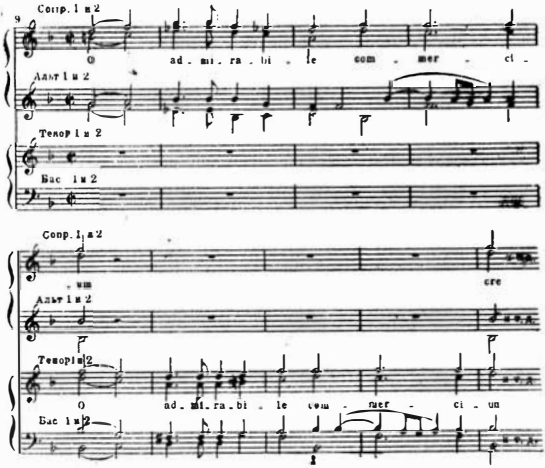
Heinrich Schütz (1585—1672), cel mai de seamă compozitor german din perioada ce precede apariţia lui Bach, a însumat şi a ridicat pe o nouă treaptă realizările maeştrilor dinaintea sa şi a ştiut să utilizeze creator pe

o bază germană națională cele mai importante cuceriri ale maeștrilor germani și străini, în primul rînd ale celor venețieni.

Trebuie spuse cîteva cuvinte și despre Johann Eckhardt. Născut în anul 1552, el a fost, probabil, elevul lui Orlando Lasso ; între anii 1580 și 1608 a lucrat la Königsberg, iar de aici s-a strămutat la Berlin, unde a activat în calitate de compozitor al curții și unde a murit în anul 1612. În ce privește multilateralitatea talentului său, Eckhardt se situează aproape la același nivel ca și Orlando Lasso. Ni s-au păstrat cîntece ale sale în limbile germană, latină, franceză și italiană. Cu toată utilizarea unei tehnici polifonice complexe, muzica lui era totdeauna transparentă și ușor înțeleasă de ascultători. Cel mai bine îi reușeau lui Eckhardt cîntecele lirice de dragoste, piesele cu conținut umoristic, dintre care poate fi menționat cîntecul său pe cinci voci „Aud cucul cîntînd" *(Hör ich ein Kuckuck singen)*, precum și scurtele scene dramatice, în care sînt prezentate figuri de cerșetori venețieni : *Zanni e Magnifico.*

Cercetătorii germani includ uneori între polifoniștii Germaniei și pe compozitorul Gallus*.

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că acest polifonist, care în realitate era slav, a lucrat în epoca Renașterii germane în Cehia, țară care a avut pe atunci o foarte mare importanță pentru muzica germană. Gallus a fost unul din cei mai de seamă reprezentanți ai așa-numitului stil „polimelodic", caracteristic pentru polifonia slavă ; trăsăturile acestui stil s-au îmbinat la el cu o strălucită stăpînire a scriiturii pentru mai multe coruri ; ca exemplu poate servi următorul fragment :



* Numit și Gallus, Handl, Han, Petelin. Mai detaliat v. pag. 355 și urm.

Întorcîndu-ne la polifonia Renașterii germane, să ne ocupăm de o serîe de trăsături comune specifice, care se mențin oricare ar fi deosebirile în ce privește orientarea creatoare și individualitatea diferiților maeștri.

Prima dintre acestea este *caracterul de cult* al principalelor genuri polifonice germane din acea perioadă (predomină antifoanele, responsoarele, psalmii, imnurile și, în sfîrșit, cîntecele religioase în formă de motet).

Melodica compozitorilor enumerați este legată intonațional de cîntecul popular german și de aceea posedă trăsături naționale specifice, precum și tendințe realiste.

În polifonia germană predomină lucrările corale, care se remarcă prin caracterul masiv, uneori greoi, al sonorității și abundă în note de pasaj, încrucișări de voci, anticipații și întîrzieri expresive. Un rol conducător este jucat de *cantus firmus*, nu numai în lucrările destinate bisericii, ci și în cîntecele executate în cadrul familiei.

Spre deosebire de caracterul finit, proporționat, al lucrărilor polifonice italiene și, într-o oarecare măsură, de al celor franceze, polifonia germană din timpul Renașterii se remarcă printr-o considerabilă lipsă de echilibru, atît din punct de vedere ritmic, cît și melodic și armonic.

Abia în ultima perioadă Hassler și Eckhardt au început să acorde o mare atenție genurilor lirice laice.

În concluzie, nici cei mai de seamă compozitori germani de la sfîrșitul secolului XV și din secolul XVI nu au atins nivelul școlilor polifonice franco-flamandă, italiană, poloneză, spaniolă ; creația lor a avut mai mult o importanță locală

III

Un domeniu legat de tendințele umaniste din cultura muzicală a Germaniei este acela al lucrărilor muzicale scrise pe texte împrumutate din lirica antică de dragoste (în primul rînd, din odele lui Horațiu), iar mai tîrziu și pe texte redactate în spiritul antic de către umaniștii germani. Aici se observă tendința de a se pune măsura versurilor la baza ritmului muzical al lucrărilor create, astfel încît fiecărei silabe a textului să-i corespundă un singur acord într-o factură omofonică simplă.

Știm că o manieră analogă a fost cultivată și de către umaniștii francezi, în așa-numita musique mesurée. În ambele cazuri, la baza acestui gen de creație a stat aceeași premisă : pornind de la ideea că versurile antice erau cîntate, umaniștii confereau un rol special măsurii versului, alegînd în funcție de ea ritmul muzicii : o silabă lungă era socotită egală cu două unități de măsură a duratei muzicale, iar o silabă scurtă, cu o singură unitate.

Trebuie menționat că atît în Franța cît și în Germania, astfel de tentative au fost sortite eșecului, dovedindu-se lipsite de viabilitate. Acest fapt a fost remarcat și de cei mai perspicaci dintre contemporani, în frunte cu Glareanus (v. capitolul al 39-lea din lucrarea sa *Dodekachordon* — „Douăsprezece coarde") [24].

În cazul muzicii metrizate germane s-a văzut, într-o măsură și mai mare decît în cazul celei franceze, că acest curent, bazat pe premise teoretice elaborate amănunțit, nu a fost în stare să conducă la realizări capabile să influențeze profund dezvoltarea muzicii germane. Imaginile muzicale

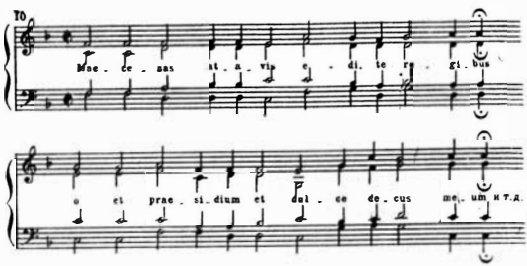
lirice, care apar în lucrările aparținînd acestei orientări, sînt caracterizate prin schematism și sărăcie emoțională, dar mai ales sînt rupte de viața reală a poporului și a epocii respective.

La ideea creării muzicii „metrizate" s-a ajuns în modul următor : În cadrul prelegerilor universitare, atenția umaniștilor era de multă vreme atrasă de muzică, în legătură cu problemele metricii antice, care erau studiate, printre altele, pe baza textelor corurilor din tragediile antice și a odelor lui Horațiu.

Deoarece se presupunea că aceste texte fuseseră cîntate, unii umaniști germani au încercat să reconstituie sau, mai exact, să compună din nou muzica ce lipsea.

Tentative de a reproduce metrii antici cu ajutorul notației mensurale fuseseră efectuate cu mult în urmă * ; pasul hotărîtor în această direcție a fost însă făcut de importantul umanist german Conrad Celtes, — poet și filozof — originar din Franconia, care colindase multe orașe. Printre alte orașe, Celtes vizitase și Cracovia, unde a adus o oarecare contribuție la dezvoltarea culturii umaniste locale. Celtes a desfășurat o activitate umanistă deosebit de intensă la Heidelberg, unde a fondat o Societate literară renană (Sodalitas litteraria Rhenana) pentru încurajarea studiului poeziei latine [25].

A fost stabilit că, la sfîrșitul prelegerilor ținute de Conrad Celtes la Ingolstadt între anii 1494—1497, studenții, pentru a înviora și a dispune auditoriul, executau muzică scrisă la patru voci, pe textele odelor și ale epodelor lui Horațiu, de către elevul lui Celtes, Peter Tritonius :



Tritonius era originar din Tirolul sudic ; el a avut legături cu Isaac și cu capela vieneză a împăratului Maximilian. Tritonius s-a ocupat, sub îndrumarea lui Celtes, de studii umaniste și, pe cît se pare, a fost un profesionist în domeniul muzicii. La Viena, Tritonius a publicat, în anul 1507, primele sale compoziții, avînd ca text ode de Horațiu ; a urmat publicarea altor lucrări.

* Asemenea tentative au fost făcute de Hugo von Reitlingen în „Flores musices" și de către un oarecare Franz Niger, specialist în gramatică ; experiențele acestuia din urmă au fost publicate la Veneția, în anul 1480, de către tipografi germani.

Principiile de bază ale lui Tritonius sînt :

1) reproducerea metrului versurilor cu ajutorul notației mensurale, în așa fel încît unei silabe lungi să-i corespundă în muzică o durată dublă față de aceea care revine unei silabe scurte ;

2) folosirea unei scrieturi la patru voci, în factura „notă contra notă", ritmul muzical fiind în strictă concordanță cu metrul versurilor.

Latura muzicală a experiențelor lui Tritonius este extrem de apropiată de factura acordică silabică.

După Tritonius, Pi Cochlaeus — elev al lui Adam Fulda și profesor al lui Glareanus — a scris muzică pe textele odelor antice. Acest gen de practică muzicală a fost abordat mai tîrziu de cîțiva compozitori importanți din țări diferite, ca Isaac, Senfl, Martin Agricola, Orlando Lasso, Cypriano da Rore și alții.

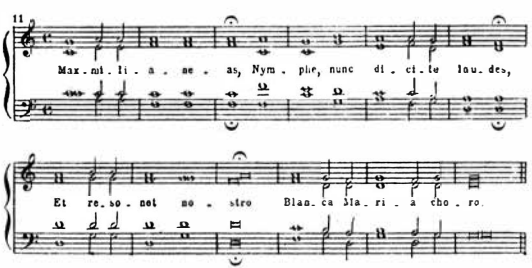
Toți compozitorii care au efectuat astfel de experiențe au întreținut legături permanente cu poeți și filozofi umaniști (Celtes-Tritonius ; umanistul Minervius din Basel-Isaac și Senfl * ; Sixtus Dietrich-Grenaeus și alții).

Un nou moment în crearea acestui gen de muzică a fost utilizarea unor lucrări ale contemporanilor, scrise în stil antic.

O astfel de muzică corală acordică „metrizată" a jucat un rol important în drama școlară umanistă.

Cercetătorul Liliencron [25] a stabilit că dintre cele aproximativ 220 de drame școlare din perioada anilor 1497—1620, examinate de el, 75 conțineau cîntece corale puse pe muzică prin metoda arătată ; prima dintre aceste drame școlare este *Progymnasmata* (sau *Henno*) de Reichlin, reprezentată la Heidelberg în anul 1497 și publicată în 1498. Următoarea dramă școlară, cuprinzînd cîteva coruri — *Ludus Dianae* („Jocul Dianei") a fost scrisă de Conrad Celtes și jucată pentru prima oară la Leipzig în anul 1501 [26].

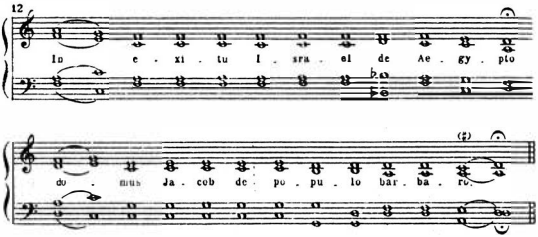
Iată un exemplu de muzică corală din această dramă :



După cum am arătat, tentativele de a compune melodii pe texte versificate, după principiul lui Celtes și al lui Tritonius, nu au fost capabile să ducă la crearea unui gen de sine stătător, care să se încetățenească în

* Senfl a folosit tenorii lui Tritonius, pe care i-a armonizat din nou ; el a scris de asemenea 12 lucrări avînd ca text versuri de Virgiliu, Ovidiu, Catul și de alți poeți antici.

practica muzicală. Ultimele lucrări de acest fel au fost publicate, pare-se, în anul 1551. Este însă incontestabilă influența fructuoasă a acestei maniere de scriitură „omofonico-silabică" asupra coralului protestant : „muzica metrizată" a contribuit și la strămutarea *cantus firmus*-ului de la tenor la vocea superioară — tendință caracteristică și pentru alte culturi muzicale din acea perioadă. Se știe că în anul 1586 Lukas Osiander a efectuat această strămutare, în mod conștient și sistematic *. Dar încă în anul 1543 întîlnim într-o culegere de cîntece luterane o lucrare pe patru voci în factura acordică, vădind o apropiere de muzica cercurilor umaniste, de care ne-am ocupat mai sus :



Astfel, cu toate că experiențele lui Tritonius s-au dovedit defectuoase din punct de vedere muzical, trebuie să recunoaștem că umaniștii germani au efectuat extrem de timpuriu o încercare de a crea factura omofonico-armonică.

IV

Renașterea germană s-a reflectat și în evoluția concepțiilor de estetică și teorie muzicală.

De problemele esteticii muzicale s-au ocupat în Germania nu numai muzicienii profesioniști ci și unii poeți și filozofi umaniști. Ca exemplu excelent poate servi Agrippa von Nettesheim (1486—1535). Acesta poseda o erudiție enciclopedică și a practicat numeroase profesiuni : el a fost ostaș, medic, jurist, teolog și om de stat. Asemenea filozofilor și muzicienilor călători de tipul lui Orlando Lasso, Agrippa, născut la Colonia, a colindat Franța, Burgundia și Italia, a trăit la Metz, Geneva, Freiburg și Lyon.

În tratatele sale, Agrippa a militat pentru promovarea științelor experimentale și a combătut scolasticismul. El întreținea corespondență cu umaniști de frunte din acea vreme : Erasmus din Rotterdam, Melanchton, Lefèvre d'Étaples și alții.

În lucrarea sa capitală *Despre filozofia sacră* (1560), Agrippa acordă muzicii un loc important, reeditînd învățătura despre „armonia sferelor", atît de răspîndită în antichitate și în evul mediu. El dă numeroase exemple ilustrînd efectul fiziologic produs de muzică asupra oamenilor și animalelor

* Trebuie amintit că, cu peste 20 de ani mai devreme, adică în 1565, această importantă inovație poate fi găsită la compozitorul francez hughenot Goudimel.

afirmînd, pe această bază, că este posibil ca, cu ajutorul unei muzici de un anumit caracter, să fie declanşate stările sufleteşti corespunzătoare. În această privinţă, Agrippa poate fi pus alături de Zarlino, a cărui lucrare a apărut la Veneţia cu numai doi ani înainte de publicarea tratatului susmenţionat al lui Agrippa *.

În domeniul teoriei muzicale propriu-zise, legate de umanismul german, cel mai important eveniment a fost, fără îndoială, apariţia, în anul 1547, a tratatului *Dodekachordon* („Douăsprezece coarde") al savantului elveţian Heinrich Loriti **.

În ce priveşte importanţa sa ca teoretician muzical, Glareanus este întrecut numai de Zarlino.

Născut în anul 1418 în Elveţia, Glareanus a studiat muzica la Berlin, iar apoi a luat lecţii de la Johann Cochlaeus la Colonia ; în anul 1507, Glareanus capătă titlul de bacalaureat, iar în 1510, pe acela de magistru în teologie. În anul 1517, în urma unei recomandări din partea lui Erasmus din Rotterdam, Glareanus este numit profesor de filozofie şi de „arte libere" la Paris.

Glareanus a petrecut la Basel o mare parte a vieţii sale ; aici, el a deschis un pension, unde tinerii puteau să înveţe limbile latină şi elină, poezia, muzica şi matematica ***. Trăsăturile umaniste ale personalităţii lui Glareanus s-au vădit în marea multilateralitate a preocupărilor sale : el a fost în acelaşi timp filolog, istoric, geograf, matematician şi teoretician muzical, menţinînd, totodată, strînse legături cu umanişti de seamă ca Reichlin, Erasmus, Pirckheimer. Importantele realizări ale lui Glareanus pe tărîm pedagogic sînt o altă trăsătură a figurii acestui umanist.

Principala lucrare a lui Glareanus — *Dodekachordon* — poate fi evaluată just numai dacă este pusă în legătură cu mişcarea umanistă a vremii. Acei care leagă această lucrare de teoria medievală comit o profundă eroare. Unul din meritele lui Glareanus constă în faptul că, în domeniul teoriei muzicale, el rupe *cu principiile scolasticii medievale, care fusereră de multă vreme depăşite de practica muzicală.*

Ocupîndu-se de sistemul tradiţional al modurilor, Glareanus se ridică făţiş în lucrarea sa împotriva concepţiilor medievale ; el include în sfera preocupărilor sale nu numai muzica *bisericească, ci şi pe cea laică şi, sprijinindu-se pe vasta practică a interpretării lucrărilor muzicale laice,* introduce cu îndrăzneală în sistemul tradiţional al celor opt moduri bisericeşti modurile ionic şi eolic (adică majorul şi minorul nostru), împreună cu modurile plagale (hipo) respective, ridicînd la douăsprezece numărul modurilor — fapt subliniat de Glareanus în titlul tratatului său. Efectuînd această reformă, Glareanus îşi dădea seama de importanţa ei, după cum se vede din cuvîntul introductiv la lucrarea sa.

Glareanus pleacă de la cerinţele practicii muzicale : el ia în consideraţie extrem de larga răspîndire a modului ionic în muzica poporului şi arată că acest mod este utilizabil pentru muzica de dans. El afirmă că,

---

* Autorul îşi exprimă recunoştinţa faţă de prof. I. F. Belza, care a avut amabilitatea să-i pună la dispoziţie materiale din lucrările lui Agrippa von Nettesheim.

** Numele de Glareanus, sub care este cunoscut Heinrich Loriti, se trage de la locul naşterii sale — cantonul Glarus.

*** Glareanus s-a stabilit pentru prima dată la Basel în anul 1514 ; el a revenit în acest oraş în 1522, iar în anul 1529 s-a mutat la Freiburg din Breslau, unde a murit la 28 februarie 1563.

fiind „agreabil şi dulce", modul ionic şi-a cucerit, în decurs de 400 de ani, un loc din ce în ce mai important pînă şi în cîntările bisericeşti.

Glareanus a intuit posibilităţile progresiste, legate de promovarea monodiei. Merită să ne oprim asupra argumentelor lui în această problemă.

Într-un capitol din *Dodekachordon*, Glareanus formulează întrebarea : oare un compozitor care creează o melodie originală *(Phonascus)* trebuie preferat unui compozitor care dezvoltă contrapunctic o astfel de melodie *(Symphonetes)* ?

Glareanus acordă preferinţă muzicienilor care „compun o *melodie simplă*, acţionînd asupra inimilor mulţimii, *mişcînd sufletul omului şi rămînînd în memoria noastră" ;* o astfel de melodie „se fixează adesea în memorie chiar fără voie". Glareanus opune un astfel de stil melodic polifoniei, în care „la o melodie dată se adaugă trei voci sau mai multe, ornamentînd-o prin diminuarea valorilor, prin pasaje, sau variind mişcarea şi ritmul". Glareanus pleacă de la principiul că „muzica trebuie să fie o *sursă de plăcere*. Or, o artă capabilă să procure desfătarea multor oameni trebuie preferată unei arte care cu greu reuşeşte să placă chiar şi erudiţilor". „...într-adevăr, dacă muzica este mama plăcerii, afirmă Glareanus, — socot că e mult mai folositor ceea ce dăruieşte plăcere la mulţi, decît ceea ce este accesibil numai pentru puţini. Iar o melodie nobilă şi demnă, oferită oamenilor împreună cu cuvintele adecvate, bucură pe mulţi, fie ei învăţaţi sau neînvăţaţi. În schimb, cine poate înţelege corect — fie el cît de învăţat — complicaţiile pe patru sau mai multe voci ?" [27]

Aşadar, folosirea recepţionării artistice nemijlocite drept criteriu de apreciere a lucrărilor muzicale, preferinţa acordată melodiilor naturale, nobile şi demne, iar nu „rafinamentelor polifonice", recunoaşterea drepturilor depline ale majorului şi minorului atît de răspîndite în practica muzicală populară — iată marile realizări ale lui Glareanus în domeniul gîndirii teoretice.

Trebuie însă menţionată şi o anumită limitare a lui Glareanus, constînd în ignorarea aproape completă a contrapunctului şi în neînţelegerea esenţei facturii armonice. În această privinţă, el rămîne nu numai în urma lui Zarlino, ci şi a predecesorilor italieni ai acestuia, — Tinctoris, Gaffurio şi Vicentino.

ARTA MUZICALĂ A MAEȘTRILOR-CÎNTĂREȚI

I

Un domeniu al vieții muzicale germane care, în perioada studiată, a luat o dezvoltare considerabilă, a fost arta așa-numiților maeștri-cîntăreți *(Meistersinger)*. Această artă nu era legată de curtea imperială și nici de cultura feudală cavalerească, ci de cercurile orășenești. Izvoarele artei maeștrilor-cîntăreți erau înrudite într-o oarecare măsură cu cultura cavalerească a *minnesang*-ului *; ei au fost figuri reprezentative ale breslelor în orașele germane medievale. Cele mai renumite au fost grupările de maeștri-cîntăreți din Augsburg, Nürnberg, Mainz, Worms, Strasburg, Frankfurt pe Main, München și alte orașe.

Perioada înfloririi artei maeștrilor-cîntăreți se situează în secolele XV și XVI — mai exact între anii 1445 (cînd a murit în Tirol ultimul *minnesänger*, Oswald von Wolkenstein) și 1600 (cînd s-a stins din viață la Dresda, în vîrstă de 68 de ani, Adam Puschmann, elev al lui Hans Sachs) [28].

Către sfîrșitul secolului XVI au fost fixate o serie de reguli cu valoare de canon, caracteristice pentru arta maeștrilor-cîntăreți. Adam Puschmann a reunit aceste reguli într-un codex alcătuit de el și numit de către maeștrii-cîntăreți „tabulatură".

În ce constă arta maeștrilor-cîntăreți ?

În perioada dezvoltării breslelor medievale, aceste grupări de „maeștri ai cîntului", alcătuite din meseriași, nu constituiau oficial o breaslă muzicală. Fiecare din membrii lor făcea parte dintr-o breaslă oarecare (a cizmarilor, a tinichigiilor etc.), în funcție de profesiunea sa principală, iar în gruparea maeștrilor-cîntăreți el se ocupa de muzică pentru propria sa plăcere. Este vorba, așa dar, de o activitate muzicală de amatori. Maeștrii-cîntăreți nu erau muzicanți profesioniști, spre deosebire de corpo-

* După o tradiție care este, poate, legendară, cea mai veche grupare de maeștri-cîntăreți a fost fondată la Mainz de *minnesängerul* Heinrich Frauenlob. *Minnesängeri* ca Walter von der Vogelweide și Wolfram von Eschenbach au avut și ei legături cu mișcarea orășenească, tînără pe atunci, a maeștrilor-cîntăreți.

raţiile jonglerilor şi ale menestrelilor, care au fost cele dintîi grupări muzicale profesionale *.

În societăţile maeştrilor-cîntăreţi nu era primită întreaga populaţie a oraşului, ci numai reprezentanţii vîrfurilor burgheziei — meşterii membri ai breslelor. Arta lor muzicală se remarca printr-un conservatorism considerabil şi avea de fapt un caracter religios.

Majoritatea imaginilor muzical-poetice ale maeştrilor-cîntăreţi sînt religioase, filozofice sau desprinse din viaţa de toate zilele.

O poetizare oarecum primitivă a vieţii burgheze de fiecare zi, în lumina unor meditaţii contemplative cu caracter religios-filozofic, formează aici conţinutul predominant.

Cele mai valoroase imagini de acest fel se întîlnesc în cîntecele lui Hans Sachs. Creaţia acestuia se remarcă prin varietatea temelor abordate şi este extrem de bogată în imagini veridice, desprinse din viaţă ; întîlnim aici şi scene populare tipice, în care figurează personaje zugrăvite în mod realist.

Dar mai există încă o linie importantă — slăvirea propriei arte muzical-poetice şi, în legătură cu ea, şi a propriei măiestrii profesionale.

Melodiile se desfăşurau de regulă în aşa-numitele moduri naturale. Ca stil intonaţional, ele erau de obicei depărtate de creaţia de cîntece populare şi se remarcau prin artificialitatea, cerebralismul şi insuficienta expresivitate a melodiilor.

Lucrările maeştrilor-cîntăreţi erau în mod obligatoriu *monodice :* polifonia — chiar şi sub forma scriiturii la două voci — nu era admisă. Nu era admis nici acompaniamentul instrumental cît de puţin dezvoltat.

Creaţia şi execuţia melodiilor maeştrilor-cîntăreţi era supusă unei reglementări scrupuloase, extrem de detaliate. Aici, spiritul de breaslă se manifesta în deplinătatea sa. Este destul să spunem că, cu tot caracterul benevol al intrării în grupările de maeştri-cîntăreţi, oricine era primit în ele trebuia să-şi ia obligaţia de a se supune codexului de reguli stabilit. Apoi, timp de mai mulţi ani, el urca o anumită scară ierarhică, fiind supus, cu ocazia fiecărei treceri pe o treaptă superioară, la o probă specială, legată de o procedură complicată. Dacă cel supus examenului reuşea să execute în mod satisfăcător o serie de melodii *străine* pe text *străin*, el căpăta titlul de „cîntăreţ" *(Singer)* ; dacă era capabil să redacteze un text *propriu* (în concordanţă cu regulile stabilite) pe o melodie *străină*, i se acorda titlul de „poet" *(Dichter).* Numai în cazul cînd se dovedea în stare să creeze o melodie *proprie* pe un text *propriu*, cel examinat căpăta titlul de „maestru" *(Meister)* **.

---

* Astfel de grupări existau, de exemplu, la Viena de pe la sfîrşitul secolului XIII, iar la Paris de la începutul secolului XIV.

** *„Sänger oder Singer wurden diejenigen genannt, welche einige Meisterweisen, etwa fünf oder sechs... tadellos singen konnten... Zum Dichter wurden alle diejenigen befördert, welche nach einer vorhandenen Meisterweise (also zu gegebenem „Gebänd" und nach gegebenem „Ton") ein genau dazu pessendes neues Gedicht verfassen konnten. Nur aber wer zu einem neuen Gedicht... auch einen Ton erfand, brachte es wirklich zum Meister"* [2].

Toate aceste examene (mai ales cel final) se desfășurau în condiții reglementate cu maximum de strictețe. Dintre maeștrii cei mai pedanți și mai formaliști se alegea un „judecător" *, care lua loc într-un chioșc special. El trebuia să marcheze cele mai mici abateri de la tabulatura prescrisă, chiar și în cazul cînd aceste abateri erau justificate printr-o cerință obiectivă, întemeiată, a individualității creatoare a unui artist care refuza să se supună dogmei ucigătoare a regulilor convenționale.

Numai cel care trecea cu succes acest examen preliminar era admis la festivitatea publică, la care, după o nouă probă, i se înmînau semnele distinctive corespunzînd titlului cucerit.

Care erau condițiile cărora trebuia să li se supună cel examinat, care dorea să obțină titlul de maestru? Aceste condiții se caracterizau printr-un pedantism și conservatorism extrem și erau subordonate spiritului de breaslă. Tabulatura maeștrilor-cîntăreți era alcătuită din „reguli" care împiedicau dezvoltarea liberă și viguroasă a talentului creator și progresul muzicii.

Era reglementat pînă în cele mai mici amănunte numărul de silabe al textului versificat **; erau enumerate precis cazurile în care se admitea introducerea unor înfloriturí (Blümlein), oprirea pe un ton determinat, folosirea unei anumite terminații, alegerea într-un caz anumit a cutărui mod etc.

Era deosebit de periculoasă pentru dezvoltarea progresistă a creației interzicerea compunerii unor cîntece care *să amintească* pe cele deja existente, fiind astfel exclusă posibilitatea folosirii a ceea ce era mai bun în moștenirea creației populare și a *minnesang*-ului. În același timp, maeștrilor-cîntăreți *nu le era permis să publice* propriile lor lucrări sau să le răspîndească în vreun alt fel (căci fondul de cîntece al fiecărei grupări constituia proprietatea inalienabilă a colectivului respectiv). Era de asemenea oprită executarea, la reuniunile de maeștri-cîntăreți, a lucrărilor publicate de alții [32].

Astfel s-a creat o situație în care, din cauza legilor draconice care împiedicau folosirea celor mai bune produse ale artei muzicale din trecut și prezent, pînă și cei mai talentați dintre maeștrii-cîntăreți erau nevoiți să bată pasul pe loc. Iar celor mai puțin înzestrați nu le rămînea, dată fiind situația, decît să se consume în eforturi sterile sau să cultive o originalitate de suprafață.

De aceea, nu este de mirare că, cu toată larga răspîndire în viața orășenească medievală a societăților de maeștri-cîntăreți, cu tot marele număr de cîntece create de aceștia *** și cu toată practica lor secular, rezultatele creației maeștrilor-cîntăreți s-au dovedit a fi, cu rare excepții, neînsemnate. Au fost nevoiți s-o recunoască pînă și apologeții zeloși ai

---

* *Merker* (adică „marcator"). La Nürnberg ei erau patru, funcțiunile lor în timpul examenului fiind următoarele: primul „marcator" controla cu rîvnă, după biblie, textul cîntecului executat de cel examinat; al doilea aprecia în ce măsură se conforma cîntecul regulilor tabulaturii și însemna cu o bucată de cretă greșelile; al treilea cerceta rimele, iar al patrulea, „modul" și caracterul melodiei.

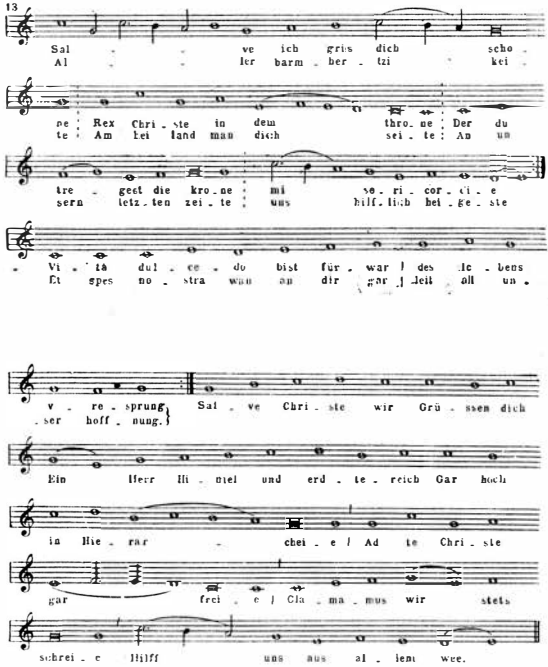
** Versurile nu trebuia să conțină mai mult de 13 silabe, căci un vers cu un număr mai mare de silabe nu putea fi cîntat *dintr-o singură suflare* — mai ales dacă se ține cont de încărcarea melodiei cu tot felul de ornamentații de coloratură.

*** Christoph Wagenseil, în lucrarea sa despre maeștrii-cîntăreți din Nürnberg, enumără nu mai puțin de 222 de cîntece, create de către acești „maeștri"; Puschmann vorbește despre 400 de melodii cunoscute la Nürnberg în tinerețea lui [33].

artei minnesang-ului, ca autorul german Kurt Mey, care a trebuit să semnaleze „imensa sărăcie" a muzicii maeștrilor-cîntăreți și să se declare de acord cu criticile meritate ce s-au adus „formalismului" ei.

Să luăm acum cîteva exemple din muzica maeștrilor-cîntăreți, pentru a ne convinge de justețea concluziilor noastre preliminare *.

Vom începe cu cea mai bună dintre lucrările produse de arta *meistersang*-ului, și anume cu „Melodia de argint" *(Silberweise)* a lui Hans Sachs :



* Cititorul poate găsi o listă completă a izvoarelor folosite în lucrarea citată a lui Kurt Mey. Este vorba, în primul rînd, de lucrarea lui Wagenseil „Despre începuturile, dezvoltarea, utilitatea și principiile frumoasei arte a maeștrilor-cîntăreți" *(Von der Meistersinger holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrsätzen)*, de o serie de tabulaturi, precum și de numeroase manuscrise, care conțin primele strofe și melodiile maeștrilor-cîntăreți.

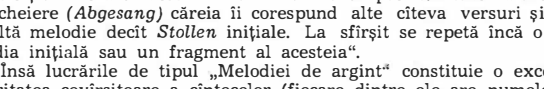
Aici nu se poate nega prezența unei încordări emoționale severe și mărețe și, în același timp, a unui melos reținut, cu un suflu larg, derivînd în esență sa din creația de cîntece populare.*

Să ne oprim atenția asupra structurii cîntecului lui Hans Sachs. Este vorba de așa-numita *Barform*, constînd în executarea de două ori a melodiei principale, urmată de o nouă melodie, cu caracter de încheiere. Uneori, după aceasta, se repetă din nou prima melodie; adesea, și melodia de încheiere conține elemente ale melodiei principale.

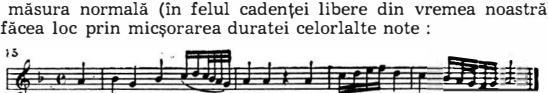
Iată cum caracterizează Wagenseil această formă muzical-poetică, ce s-a bucurat de o largă răspîndire în *meistersang* și a fost utilizată și în arta perioadei următoare, pînă și în dramele muzicale ale lui Richard Wagner. „Fiecare melodie finită *(Bar)* a maeștrilor-cîntăreți trebuie să posede un număr proporționat de silabe și rime... Numărul de strofe este facultativ, în funcție de obiectivul pe care și l-a ales autorul textului *(Dichter)*. Fiecare secțiune a muzicii (corespunzînd unei singure strofe a textului) este alcătuită în majoritatea cazurilor din două părți *(Stollen)*, avînd aceeași melodie. Pe fiecare melodie *(Stolle)* se intonează cîteva versuri, sfîrșitul fiecărui vers fiind marcat în mod precis. Urmează melodia de încheiere *(Abgesang)* căreia îi corespund alte cîteva versuri și care are altă melodie decît *Stollen* inițiale. La sfîrșit se repetă încă o dată melodia inițială sau un fragment al acesteia".

Însă lucrările de tipul „Melodiei de argint" constituie o excepție. Majoritatea covîrșitoare a cîntecelor (fiecare dintre ele are numele său propriu, porecla sa) ** — dacă nu punem la socoteală alte lucrări ale lui Sachs — sînt incomparabil mai sărace, mai arhaice, mai abstracte și prezintă trăsături formaliste, artificiale, convenționale.

Iată exemplul unor „floricele" retorice *(Blümlein)* tipice, în spiritul lui Beckmesser:



Aceste Blümlein erau de două feluri: ori ele erau introduse în plus, peste măsura normală (în felul cadenței libere din vremea noastră), ori li se făcea loc prin micșorarea duratei celorlalte note:

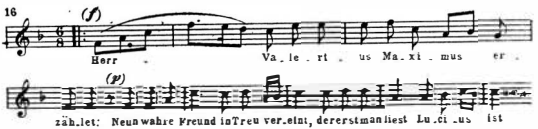


* La baza acestui cîntec stă una din cele mai bune și mai populare secvențe de la începutul evului mediu — *Salve regina* — a cărei origine populară este incontestabilă. Mai departe (v. biografia și creația lui Hans Sachs) cititorul va vedea că o particularitate care îl deosebește pe Hans Sachs de ceilalți maeștri-cîntăreți este strînsa lui legătură cu creația de cîntece populare, legătură care se vădește nu numai în cîntecele create de el în spiritul *meistersang*-ului, ci și în numeroasele lui farse în spirit popular *(Schwanke)*.

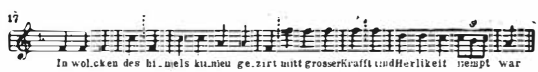
** Se întîlnesc pînă și nume ca *Grassmückenweise* („Melodia pițulicii") de Adam Puschmann, *Kurze Affenweise* („Scurtă melodie a maimuței") de Georg Hager etc.

Se întîlnesc şi unele melodii care utilizează, pare-se, intonaţii vii, de cîntec popular.

Ca model de lucrare de acest fel poate servi începutul aşa-numitei „Melodii peste măsură de lungi" *(Überlanger Ton)*, tot de Hans Sachs :



În unele cazuri, în creaţia maeştrilor-cîntăreţi se remarcă elemente de muzică imitativă : de exemplu, în lucrarea „Cîntecul poştalionului" *(Postweise)* este reprodus semnalul cornului poştalionului :



După cum vedem, nu este vorba decît de o muzică imitativă naivă, superficială.

Acestea sînt cîteva din particularităţile muzicii maeştrilor-cîntăreţi.

Burghezii germani, preluînd moştenirea liricii cavalereşti, nu au fost capabili să-şi însuşească decît latura ei formală, pe care au păstrat-o cu un respect superstiţios, fără a se îngriji însă de conţinut. De aici ruptura dintre formă şi conţinut — caracteristică pentru toate curentele formaliste — ducînd în mod inevitabil la sărăcirea şi decadenţa totală a *meistersang*-ului german, care, după cum remarcă pe bună dreptate un cercetător, „produce impresia unui burghez respectabil, în straie de salon ponosite".

Heine îi ia în derîdere pe maeştrii-cîntăreţi, numindu-i trubadurii „onorabilei bresle a cizmarilor", şi dă *meistersang*-ului definiţia de „parodie disgraţioasă după cîntecele de dragoste ale *minnesängerilor* din vremi apuse", iar dramelor lor, pe aceea de „travestiuri neîndemînatice ale vechilor mistere" [35].

Trebuie să se ţină cont şi de orientarea religioasă a artei maeştrilor-cîntăreţi, vădit anticatolică, legată din ce în ce mai strîns cu protestantismul. Marx remarcă în „Notele cronologice" : „[Poezia] maeştrilor-cîntăreţi este o mărturie a urii pe care o nutreau locuitorii oraşelor faţă de oamenii în odăjdii negre *(die Schwarzmänner)*" * [36]. Este semnificativ faptul că Hans Sachs îl numeşte pe Luther „Privighetoarea din Wittenberg" *(Wittenbergisch Nachtigall)* şi îl slăveşte plin de entuziasm, iar mai tîrziu devine unul din cei mai zeloşi partizani ai Reformei [37].

Această adeziune la luteranism a poeziei şi muzicii maeştrilor-cîntăreţi nu era decît firească : şi în religia protestantă, ca şi în arta maeştrilor-cîntăreţi, se manifestă trăsăturile moderaţiei burgheze, pedantismul şi mărginirea.

---

* Călugării catolici.

II

Ne vom ocupa acum de cei mai de seamă reprezentanți ai artei maeștrilor-cîntăreți.

Pe primul loc se situează, bine înțeles, Hans Sachs, contemporan mai tînăr al lui Luther, născut la Nürnberg în anul 1494. Timp de nouă ani, el a frecventat o școală din orașul său natal, unde și-a însușit materiile principale ale învățămîntului școlar din acea vreme, inclusiv limba latină, pe care însă nu a reușit niciodată s-o stăpînească temeinic. Apoi, Sachs a intrat ucenic la un cizmar, întreprinzînd în același timp studierea artei maeștrilor-cîntăreți. Anii de peregrinări, obligatorii în biografia oricărui meseriaș german, îl fac să cunoască noi locuri, moravuri, obiceiuri și — lucru important — îi oferă posibilitatea de a studia particularitățile celor mai diferite grupări de maeștri-cîntăreți. Hans Sachs a avut posibilitatea să utilizeze creator aceste cunoștințe, după ce s-a stabilit la Nürnberg, unde a practicat tot restul vieții sale meseria de cizmar. Trebuie subliniat că, cu toată instrucțiunea extrem de limitată, primită în copilărie, Hans Sachs, înzestrat de natură cu spirit cercetător, a studiat singur poezia și literatura mai multor popoare și epoci, devenind un cunoscător al istoriei vechii Grecii și Rome, precum și al istoriei Italiei, dar acordînd o atenție deosebită trecutului patriei sale.

Autor excepțional de fecund (el a creat în cursul vieții sale nu mai puțin de 4270 de lucrări aparținînd artei *meistersang*-ului *, între care și cele 13 vestite „Cîntece ale maestrului" — *Meisterweisen*), Hans Sachs a devenit deosebit de iubit în păturile largi ale poporului, datorită numeroaselor sale cîntece în spirit popular și farselor sale populare *(Schwänke)*. Se știe că Sachs cînta cu plăcere la chitară și nu pregeta să compună cîntece vesele, în care folosea melodii de stradă larg răspîndite *(Gassenhauer dichtet er meist)*.

În același spirit sînt și cele 29 de „Cîntece de dragoste" *(Buhllieder)*, scrise de dînsul în așa-numitul „stil curtenitor" *(Hoftönen)*. Judecînd după numele melodiilor principale *(Trauerweis), Sehnweis, Freudweis, Trostweis, Klagweis, Scheidweis)* **, aceste cîntece trebuie să fi fost modele tipice ale liricii erotice din acea vreme.

Hans Sachs a murit în anul 1576, profund venerat ca cel mai vestit dintre maeștrii-cîntăreți.

Un alt maestru-cîntăreț important, reprezentant al noii generații, a fost elevul lui Hans Sachs, Adam Puschmann, născut în anul 1532. Croitor de meserie, el a străbătut în peregrinările sale întreaga Germanie sudică, a studiat la Augsburg arta maeștrilor-cîntăreți, iar mai tîrziu, stabilit la Nürnberg, a devenit elevul lui Hans Sachs și maestru remarcabil. Spre deosebire de profesorul său, Puschmann s-a consacrat în întregime artei *meistersang*-ului ; între anii 1569 și 1572 el a fost cantor la biserica din Goerlitz și a predat la școala din această localitate. El a devenit celebru în special ca autor al tratatului *Gründlicher Bericht über den Deutschen*

---

* Din registrul unui manuscris din Zwickau reiese că Hans Sachs a creat, pe melodii proprii, 685 de cîntece în stilul *meistersang*-ului, care se împart în următoarele categorii principale : *Neuer Ton* (92), *Bewährter Ton* (71), *Klingender Ton* (64), *Gesangweis* (56), *Spruchweis* (51)[38].

** Melodii „de jale", „de dor", „de bucurie", „de consolare", „de lamentație", „de despărțire".

Meistergesang („Dare de seamă detaliată asupra *meistersang*-ului german"), publicat în anul 1572.

Ca şi mulţi alţi maeştri-cîntăreţi, Puschmann a scris — afară de poezie şi muzică — piese de teatru, între care trebuie menţionată comedia „Iacob şi fiii săi" *(Jacob und seine Söhne)*, reprezentată la Breslau; în antractele spectacolului, erau executate cîntece scrise special în acest scop de Puschmann, în spiritul *meistersang*-ului [39].

Este necesar să subliniem că în arta maeştrilor-cîntăreţi, ca şi în cîntecele populare protestante, s-a manifestat influenţa muzicii cehe — şi aceasta încă de la începutul constituirii grupărilor de maeştri-cîntăreţi. Ca mărturie poate servi figura interesantă a unuia dintre primii maeştri-cîntăreţi — Michael Behaim (sau Böhm)*, al cărui nume de familie indică originea sa cehă. Născut în anul 1416, el a călătorit din oraş în oraş, executînd lucrările sale la reuniunile maeştrilor-cîntăreţi. Spre sfîrşitul vieţii, el s-a stabilit la Heidelberg, unde a şi murit, în anul 1474.

Şi Behaim a fost extrem de fecund, după cum reiese din faptul că un singur manuscris din Heidelberg conţine 399 de cîntece ale sale.

După cum am arătat mai sus, la începutul secolului XVII arta maeştrilor-cîntăreţi îşi trăieşte declinul. Se pare că la aceasta a contribuit într-o mare măsură războiul de 30 de ani, care s-a reflectat în modul cel mai funest în viaţa oraşelor şi a satelor Germaniei şi a cauzat o puternică decadenţă a întregii culturi germane. Există multe mărturii care arată că reprezentarea a numeroase piese ale maeştrilor-cîntăreţi nu a putut avea loc datorită calamităţilor din acea perioadă.

Însă au existat şi cauze interne, care s-au răsfrînt asupra evoluţiei *meistersang*-ului, împiedicîndu-i dezvoltarea ulterioară. Aceste cauze sînt spiritul de breaslă retrograd, formalismul şi limitarea, care au adus în mod inevitabil arta maeştrilor-cîntăreţi la un punct mort.

Începutul acestei descompuneri interne a *meistersang*-ului îl face pe Puschmann să se plîngă, încă în anul 1561, că maeştrii-cîntăreţi din Nürnberg se ocupă de „certuri şi conflicte" *(Hader und Zank)*, că fiecare din ei, mînat de trufie, ar fi în stare să redacteze o tabulatură proprie, şi că toate acestea i-au făcut de rîsul oamenilor chibzuiţi. În acelaşi timp — continuă Puschmann în introducerea la tratatul său *„Gründlicher Bericht des Deutschen Meistergesanges,* — unii maeştri-cîntăreţi „sînt, în tabulaturile lor, la fel de nesăbuiţi ca o turmă de porci într-o grădină de zarzavat".

* Acest maestru-cîntăreţ nu trebuie confundat cu păstorul ceh Hans Behaim, poreclit Hans Fluierarul, predicator popular şi conducător al unei răscoale populare, ars pe rug în anul 1476.

CULTURA MUZICALĂ DIN PERIOADA REFORMEI GERMANE

I

În primele decenii ale secolului XVI se înfiripă mișcarea Reformei germane, una din cele mai viguroase manifestări ale *revoluției religioase burgheze*, care a constituit prima înfruntare de mari proporții în lupta burgheziei europene împotriva feudalismului [40].

În introducere, am arătat pentru ce revoluțiile burgheze căpătau o nuanță religioasă în primele stadii ale luptei burgheziei pentru eliberarea sa, adică începînd din secolul XIII și pînă în secolul XVII inclusiv. Cauza constă în aceea că în evul mediu nu era cunoscută decît „o singură formă de ideologie : religia și teologia". În lucrarea sa *Războiul țărănesc german*, Engels scrie : „Această supremație a teologiei în toate domeniile de activitate intelectuală era... consecința necesară a poziției adoptate de biserică în calitatea ei de supremă chintesență și consfințire a dominației feudale existente. Este clar că, în asemenea condiții, toate atacurile îndreptate împotriva feudalismului... trebuia să fie în același timp și cu precădere erezii teologice" [41].

Astfel, în ultimă instanță, și în timpul așa-numitelor războaie religioase din secolul XV, erau în joc în primul rînd interese materiale de clasă cît se poate de concrete ; *și la baza acestor războaie a stat lupta de clasă*, la fel ca și în crizele interne de mai tîrziu ale Angliei și Franței, cu singura diferență că, în virtutea condițiilor istorice concrete susmenționate, lupta de clasă lua în cazul dat o aparență religioasă.

Așadar, *„opoziția revoluționară împotriva feudalismului* străbate ca un fir roșu întregul ev mediu" [42]. Să ne gîndim la erezia albigeză a țăranilor și orășenilor săraci din Franța în perioada de înflorire a feudalismului, la răscoalele conduse de John Ball și Wycliffe în Anglia și mai ales la mișcarea de eliberare națională a husiților și taboriților cehi, ale căror principii au fost dezvoltate ulterior, la sfîrșitul secolului XV și la începutul secolului XVI, de către reprezentanții populației orășenești sărace din Germania. Să ne amintim de ereziile sectelor mistice ale flagelanților, lollarzilor etc. : toate acestea au fost simptome ale descom-

punerii societății feudale sub loviturile maselor populare în stare de efervescență și ale „țărănimii răsculate" (Engels).

De timpuriu, s-a manifestat o orientare anticatolică deosebit de puternică a păturilor celor mai diferite ale societății germane, tocmai pentru că situația din Germania era mai grea ca oriunde. În condițiile fărîmițării teritoriale și ale dezvoltării economice neuniforme a Germaniei, cauzate de descentralizarea ei politică, lupta împotriva apăsării insuportabile a bisericii catolice trebuia să izbucnească cu o forță deosebită. Jugul bisericii era o povară în plus pe umerii maselor de oameni ai muncii din Germania, și așa exploatate sălbatic de întreaga „ierarhie feudală a edificiului social" : principii, nobilimea, clerul, vîrfurile burgheziei.

Iobagii erau storși de ultima lor picătură de sînge, în timp ce prelații „plini de osîndă", înalții demnitari ai bisericii, episcopii îmbuibați, înconjurați de o „jandarmerie" numeroasă formată din călugări, duceau o viață de huzur și petreceri, iar clasa pe care o reprezentau era din ce în ce mai putredă și mai descompusă [43].

Georg von Kaiserberg scrie încă în secolul XV : „...Episcopii nu au altă treabă decît să se plimbe călare, să vîneze onoruri, să mănînce carne de pasăre și să alerge după femeile ușoare" [44].

În anul 1484, un abate din Volkerode a fost nevoit să introducă restricții în „consumul berii de către frații care chefuiau zi și noapte în livada mănăstirii, *pentru ca ei să fie măcar în stare să cînte în biserică*".

Un diplomat german din secolul XV, trimis la curtea papală din Roma, scria : „...numai noi, germanii, ne închipuim, sărmanii de noi, că papa este dumnezeu pe pămînt. Mai bine l-am socoti diavolul pe pămînt..."

La începutul secolului XVI, situația din Germania a devenit deosebit de încordată ; țăranii duceau o luptă înverșunată împotriva proprietarilor de pămînt, în primul rînd împotriva cavalerilor feudali ; aceștia, la rîndul lor, luptau contra magnaților laici și clericali ; micii burghezi înfruntau vîrfurile burgheziei, care, la rîndul lor, se ridicau, alături de nobilime, împotriva împăratului. Și peste tot apărea ca un fir roșu ura față de catolicism, de papă și de clerul catolic. Chiar și în condițiile unei stricte cenzuri și ale unei terori cumplite exercitate împotriva acelor care îndrăzneau să protesteze, apăreau din ce în ce mai des scrieri usturătoare, exprimînd o ură puternică față de catolicism, care secătuia de vlagă toate păturile populației și strivea sub apăsarea sa mai ales masele poporului.

Magnații și cavalerii, burghezii și țăranii s-au ridicat unanim împotriva Romei.

Nu este de mirare că unul din conducătorii opoziției aristocratice, Ulrich von Hutten, în pamfletul *Vadiscus sau trinitatea romană* (1520), povestește în numele lui Vadiscus, unul din personajele dialogului său, despre „trinitatea" romană, despre cele trei lucruri care se întîlnesc la Roma la tot pasul, și declară : „Romanii fac negoț cu trei lucruri : cu Hristos, cu rangurile bisericești și cu femei. Străinii, plecînd din Roma, se aleg cu trei lucruri : cu o conștiință pătată, cu un stomac stricat și cu o pungă goală...".

Mai departe, Hutten îi caracterizează astfel pe călugării catolici : „Iată-i pe jefuitorii patriei noastre... ei își umplu pîntecele cu mărunțaiele sărăcimii... Cu banii noștri ei își satisfac răutatea, trăiesc în trîndăvie

şi veselie, se îmbracă în purpură, îşi împodobesc cu aur caii şi catîrii, construiesc palate numai şi numai din marmură.

Fiind socotiţi păstrători ai pietăţii, ei nu numai că nu sînt pioşi, dar disprețuiesc virtutea, o batjocoresc şi o jignesc..." În încheiere, Hutten exclamă : „Oare nu vom lua armele, oare nu ne vom apăra prin foc şi sabie ? Cînd vom deveni oare destul de înţelepţi, pentru a începe să ne răzbunăm pe dînşii !..."

În timp ce lucrurile stăteau astfel, a izbucnit o controversă între Luther şi dominicanul Tetzel, care „vindea indulgenţe în Germania, lăudîndu-şi marfa în gura mare, ca la bîlci" ; drept urmare a acestei controverse, Luther a formulat cele 95 de teze ale sale.

Cea mai importantă dintre aceste teze era următoarea :

„Papa nu poate absolvi pe nimeni de păcate... orice om care se căieşte sincer este iertat de toate păcatele, fără a trebui să cumpere pentru aceasta indulgenţe".

În această teză apare principiul de bază dezvoltat de Luther, şi anume — contrar catolicismului, care proclama „mîntuirea prin fapte bune", Reforma promovează principiul *„mîntuirii prin credinţă"*.

În condiţiile de atunci, acest principiu a jucat un rol pozitiv : el ducea la concluzia că orice om e propriul său stăpîn, că „mîntuirea" sufletului fiecărui om se află în propriile sale mîini, fără a fi nevoie pentru aceasta de o absolvire *oficială* de păcate — într-un cuvînt, această teză contesta de fapt subordonarea faţă de biserica catolică şi constituia un îndemn la lupta împotriva dictaturii spirituale a catolicismului.

În condiţiile revoluţiei religioase burgheze din Germania secolului XVI, teza lui Luther a „mîntuirii numai prin credinţă" *(sola fide)* a fost un ecou al tendinţelor umaniste, apropiind într-o oarecare măsură Reforma de Renaştere : nu este întîmplător faptul că Engels, în „Vechea introducere" la *Dialectica naturii*, pune alături noţiunile de „Reformă", „Renaştere" şi *„cinquecento"* *. O asemenea lozincă îi făcea pe oamenii înaintaţi ai vremii „să mediteze asupra lor înşişi", să se respecte pe ei înşişi şi să lupte pentru propriile lor drepturi, fapt care a contribuit într-o oarecare măsură şi la dezvoltarea domeniului lirico-dramatic al artei. Tendinţele umaniste care stăteau la baza acestui principiu aveau să-şi găsească mai tîrziu expresia şi în creaţia marilor compozitori germani din perioada următoare.

Însă pentru Luther, reprezentant al reformei burgheze moderate, lozinca „mîntuirii numai prin credinţă" era prea îndrăzneaţă, întrucît ca justifica lupta pentru libertate a ţărănimii şi a orăşenilor săraci.

De aceea, Luther şi alţi reprezentanţi ai Reformei, îngroziţi de războiul ţărănesc (1525), s-au grăbit să opună tezei „mîntuirii numai prin credinţă" o altă teză, diametral opusă, legată de lozincile ce proclamau infailibilitatea autorităţii bisericii protestante — şi anume teza „raţiunii păcătoase".

Luther scrie : „Întreaga religie nu este decît o nebunie pentru raţiune. Raţiunea este unealta diavolului. Trebuie să ne ucidem raţiunea, să închidem ochii, să astupăm urechile, să înăbuşim toate sentimentele şi să credem neîncetat..."

---

* *Cinquecento* (în limba italiană, „secolul XVI") — cuvînt folosit pentru a desemna cultura artistică a secolului XVI (N. trad.).

Aceasta este o *contradicție inevitabilă*, o contradicție inerentă burgheziei germane, clasa șovăielnică, lașă în esența sa, clasă care, prin trădarea sa, a sortit eșecului războiul țărănesc și a contribuit în mare măsură la decadența puterii politice și economice a Germaniei. Burghezia germană s-a grăbit să adopte o atitudine servilă, fiind îngrozită de valul mîniei populare, care a răbufnit în „cea mai măreață încercare de a se răzvrăti a poporului german" (așa a numit Engels războiul țărănesc din anul 1525) [45].

Pe măsură ce mișcarea revoluționară ia amploare, Luther devine tot mai „meschin", mai refractar la „tot ceea ce era efectiv progresist în Reformă".

Aceasta s-a văzut clar în atitudinea lui Luther față de călugării catolici și față de țărănimea germană de-a lungul anilor 1517—1525. Dacă la începutul Reformei Luther s-a comportat „în modul cel mai violent", îndemnînd poporul să se răfuiască cu clerul roman („papa, cardinalii, episcopii și tot restul haitei Sodomei romane") și „să-și spele mîinile în sîngele lor", în schimb în anul 1520 Luther se alătură clicii burghezo-aristocratice : el începe să propovăduiască „dezvoltarea pașnică" (v. chemarea lui către nobilimea germană — *An der Adel deutscher Nation)* și se ridică împotriva propagării evangheliei „prin forță și vărsări de sînge" [46].

Această cotitură sau, mai exact, această „precizare a direcției" (Engels) l-a transformat pe Luther în reprezentant oficial al Reformei burgheze moderate, care trecea tot mai mult sub controlul principilor, partizani ai Reformei. De aceea, a fost suficient ca răscoala țăranilor și a orășenilor săraci să ia amploare, pentru ca Luther să uite tot ce spusese despre „dezvoltarea pașnică" și să îndemne principii să măcelărească țărănimea, la fel de categoric cum propovăduise cu cîțiva ani în urmă uciderea călugărilor catolici.

Poziția tipic burgheză a lui Luther și a întregului protestantism german este factorul care determină drumul urmat ulterior de luteranism și explică ambiguitatea și contradicțiile în care se zbate protestantismul mult timp după perioada Reformei, cerînd pe de o parte supunerea oarbă a poporului față de autoritatea bisericii protestante, iar pe de altă parte amăgind spiritele prin proclamarea mincinoasă a dreptului individului de a-și afirma propria personalitate.

Astfel, locul dogmatismului bisericii catolice a fost luat de dogmatismul la fel de rigid al bisericii protestante, ale cărei pretenții bănești erau, ce e drept, mai mici decît acelea ale bisericii catolice, fapt care o făcea să convină mai bine zgîrcitei burghezii germane.

Dogmatismul bisericii germane, care și-a găsit expresia într-un fel de catehism, a dus la necesitatea fixării, în învățămîntul religios, a unor anumite formule canonizate și, în ultimă instanță, a luat un caracter la fel de reacționar ca și canoanele catolice respinse de protestantism.

Iată cum a caracterizat tînărul Marx situația creată, în articolul său „Contribuții la critica filozofiei hegeliene a dreptului" : „Luther a desființat sclavia prin constrîngere, pentru că a pus în locul ei sclavia din convingere ; el a nimicit credința în autoritate, pentru că a restaurat autoritatea credinței. El a transformat preoții în laici, pentru că a schimbat laicii în preoți. El l-a emancipat pe om de religiozitatea exterioară,

pentru că a identificat religiozitatea cu universul interior al omului. El a eliberat trupul din lanțuri, pentru că a pus în lanțuri inima" [47].

Astfel, burghezii „s-au ridicat fățiș împotriva țăranilor și, în același timp, revoluția religioasă burgheză a fost castrată în așa măsură, încît a devenit pe placul principilor, care au căpătat, în cadrul ei, rolul conducător". Principii, susținuți de burghezie, au înăbușit răscoala țărănească cu o cruzime barbară, făcînd astfel ca Germania să fie ștearsă, pentru următorii 200 de ani, „de pe lista națiunilor europene active din punct de vedere politic" [48].

Reforma burgheză moderată se deosebește radical de mișcarea revoluționară a oamenilor simpli, condusă de Thomas Müntzer, unul din cei mai de seamă revoluționari de la începutul secolului XVI — „cea mai proeminentă figură a războiului țărănesc", după cum îl definește Engels" [49].

Punîndu-se în fruntea luptei populare, înconjurîndu-se de militanți din rîndurile țărănimii și ale sărăcimii orașelor — neobosiți, fanatici și neînfricați, al căror mod de viață era de o severitate de-a dreptul ascetică — Müntzer a opus Reformei luterane moderate propriile sale concepții religioase apropiate de ateism și propriul său program politic, care avea multe asemănări cu comunismul și care era „în mai mică măsură o sinteză a revendicărilor plebeilor de atunci, reprezentînd mai curînd o genială anticipare a condițiilor de emancipare a elementelor proletare care abia începeau să se dezvolte printre plebei" [50].

Müntzer a fost un adversar înverșunat al contemplației religioase. El a protestat împotriva acelora care afirmau că „cuvîntul domnului se revarsă de-a dreptul pe buzele credincioșilor". Acestor concepții Müntzer le opunea o nouă *înțelegere a credinței*, legată de recunoașterea marelui rol pe care trebuia să-l joace masele poporului.

Principalul obiectiv al lui Müntzer era ca „poporul să fie luminat și să posede propria sa judecată" *(dass das Volk ein Urtheil hat)*.

Müntzer a întreținut legături și cu mișcările populare din Cehia : „o dată sosit la Praga, Thomas Müntzer a readus la viață învățătura lăsată în părăsire a taboriților și horiviților și astfel i-a făcut pe țărani să se agite din nou" [52]. Totodată, Müntzer a utilizat o serie de principii revoluționare din învățătura taboriților, adaptîndu-le la condițiile concrete din Germania.

Dată fiind această poziție a lui Müntzer, nu este decît firesc faptul că el a criticat în chip necruțător învățătura și purtarea lui Luther, pe care l-a numit „carnea ghiftuită din Wittenberg" [53] și l-a socotit „un prost reformator". După cuvintele lui, Luther „pregătește o pernă pentru trupurile molatice, exaltă peste măsură credința și acordă prea puțină importanță acțiunii" *[53].

Thomas Müntzer și „conducătorii entuziaști ridicați dintre meseriași", grupați în jurul său, au conceput și au aplicat măsuri îndrăznețe și energice, în sensul aboliriі serviciului religios catolic în limba latină.

Müntzer a fost cel dintîi dintre reformatorii germani care a celebrat serviciul religios, cu începere de la paștele anului 1523, *în limba poporului* și a dispus ca în biserică să fie citite toate cărțile bibliei, iar nu numai Noul testament. Noua ordine a serviciului religios a fost expusă de Müntzer în două cărți ; a doua dintre acestea poartă titlul semnificativ :

* Cu altă ocazie, Müntzer îl numește pe Luther „fratele Viață-de-huzur *(Sanftleben)*.

„Missa evanghelică germană, celebrată de preoții papali în limba latină, în dauna credinței creștine, și pusă în ordine acum, în această vreme glorioasă, destinată dezvăluirii ororilor și fărădelegilor la care duce o asemenea schimonosire a serviciului bisericesc".

Reforma lui Müntzer — care a fost, pe această linie, un continuator al protestantismului ceh — s-a bucurat de un imens succes în masele populare.

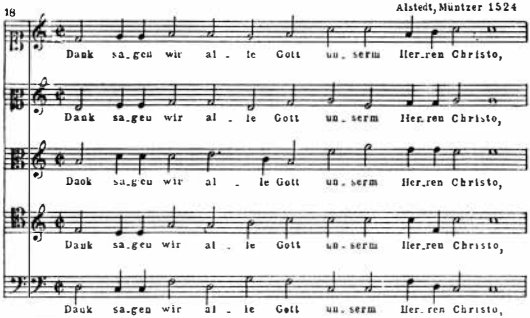
„Întreaga țară e martoră, — scrie Müntzer mai tîrziu, — că poporul sărman și dezmoștenit era așa de însetat de adevăr, încît toate străzile erau înțesate de oameni adunați de pretutindeni să asculte serviciul religios, cîntatul psalmilor și predica din Alstedt" *.

În legătură cu aceasta, un contemporan, partizan al lui Müntzer, remarcă : „Chiar dacă el [Luther] ar plesni de invidie, tot n-ar putea să organizeze ceva similar la dinsul, la Wittenberg".

Aceste cuvinte sînt foarte semnificative.

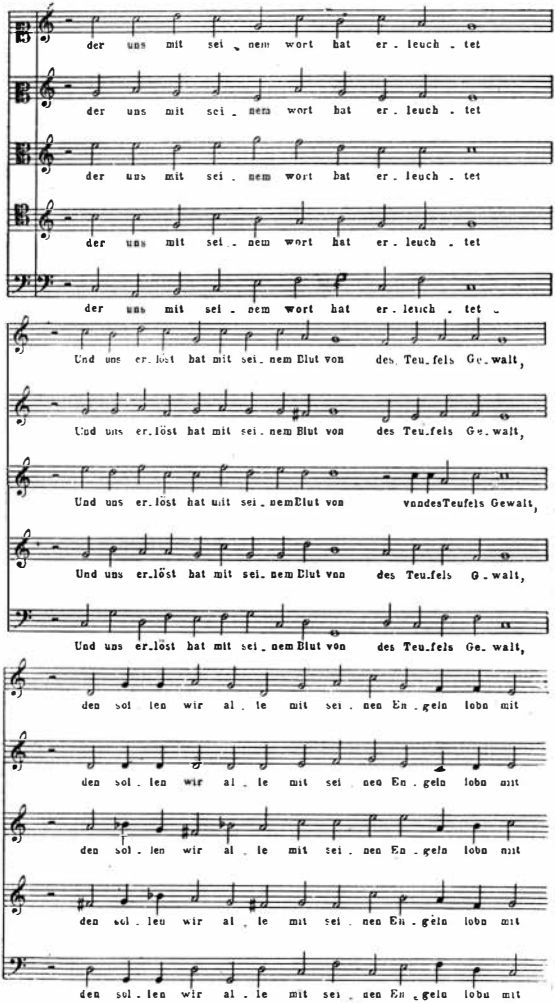
O imagine a simplității și clarității serviciului religios instituit de Müntzer la Alstedt ** ne este oferită de o culegere de cîntece religioase pe cinci voci, publicate de Martin Zeuner la Nürnberg în anul 1616 ; la nr. 12, figurează un cîntec pe textul : *„Dank sagen wir alle Gott unserm Herren Christe"* („Mulțumim cu toții domnului nostru Hristos") (Alstedt, Müntzer, 1524).

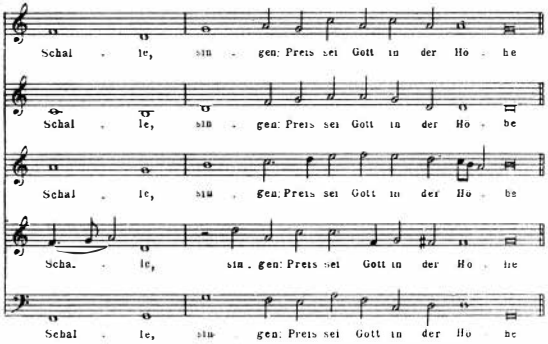
Este semnificativă expunerea melodiei de bază la vocea superioară și unitatea declamației (toate vocile rostesc concomitent aceleași silabe ale textului, fiecărei note corespunzîndu-i o singură silabă) :



* În serviciul religios, Müntzer cere suprimarea totală a rangului de preot sau de pastor, grija serviciului rămînînd în întregime în seama comunității ; de asemenea, Müntzer cere eliminarea tuturor textelor care nu făceau parte din evanghelie.

** „Müntzer a devenit la sfîrșitul anului 1522 predicator în orașul Alstedt din Turingia. Aici, el a dispus ca serviciul religios să fie celebrat în limba germană, pe înțelesul tuturor..." Poporul venea din multe orașe să asculte predicile lui. „Criticile lui la adresa clerului și a feudalilor laici erau pe placul mulțimii". La Alstedt, Müntzer a înființat o societate secretă, ai cărei membri „făceau legămîntul să acționeze uniți și să înființeze o nouă împărăție a lui dumnezeu, împărăția egalității frățești, a libertății și a bucuriei... Totul trebuia să fie comun — munca și avutul ; fiecare urma să primească după nevoile sale" (Din declarațiile lui Müntzer la judecată). V. Zimmermann W. — *Istoria războiului țărănesc din Germania*, vol. I, M., 1937, pag. 142—143.


der uns mit sei_nem wort hat er_leuch_tet
der uns mit sei_nem wort hat er_leuch_tet
der uns mit sei_nem wort hat er_leuch_tet
der uns mit sei_nem wort hat er_leuch_tet
der uns mit sei_nem wort hat er_leuch_tet
Und uns er_löst hat mit sei_nem Blut von des Teu_fels Ge_walt,
Und uns er_löst hat mit sei_nem Blut von des Teu_fels Ge_walt,
Und uns er_löst hat mit sei_nem Blut von vondesTeufels Gewalt,
Und uns er_löst hat mit sei_nem Blut von des Teu_fels G_walt,
Und uns er_löst hat mit sei_nem Blut von des Teu_fels Ge_walt,
den sol_len wir al_le mit sei_nen En_geln lobn mit
den sol_len wir al_le mit sei_nen En_geln lobn mit
den sol_len wir al_le mit sei_nen En_geln lobn mit
den sol_len wir al_le mit sei_nen En_geln lobn mit
den sol_len wir al_le mit sei_nen En_geln lobn mit



Karlstadt, conducător al studenților și al burghezilor din Wittenberg, a suprimat încă înaintea lui Müntzer, și anume în anii 1521—1522, întregul ritual al serviciului catolic și a început să celebreze liturghia în limba germană ; în domeniul reformei serviciului religios, acest activist a elaborat și noi reguli pentru celebrarea slujbei la Strasburg și Basel *.

Astfel, cu această inovație a lor, Müntzer și partizanii săi au luat-o înaintea lui Luther, care a celebrat pentru prima dată liturghia în limba germană în toamna anului 1525 în biserica palatului din Wittenberg, dar și după aceea a avut față de serviciul religios în limba latină o atitudine extrem de tolerantă, ca să nu spunem mai mult. El admitea slujba în limba latină, socotind-o mai solemnă ; un contemporan relatează că încă în anul 1536 la Wittenberg, în imediata apropiere a lui Luther, alături de liturghia germană se celebra liturghia latină și mixtă.

Prezintă un mare interes atitudinea lui Müntzer față de latura muzicală a slujbei reorganizate de el. Müntzer merge și aici mai departe decît Luther, cerînd ca în serviciul bisericesc să fie utilizate numai cîntece populare germane, și nu ezită să modifice textul religios, cu ocazia adaptării lui la noile melodii populare.

Este semnificativ faptul că, cu toată atitudinea categoric negativă a lui Luther față de reformele lui Müntzer (Luther a stăruit să fie interzisă tipărirea liturghiei reformate a lui Müntzer) și cu toate atacurile publice ale lui Luther împotriva lui Müntzer — o serie de melodii ale acestuia din urmă au intrat în uzul luteran. Așa s-a întîmplat cu cîntecul *Der Heiligen Leben tut stets nach Gott streben* („Viața sfinților năzuiește de-a pururi spre domnul") și cu prelucrarea secvenței de crăciun *Grates nunc omnes* în cîntecul *Lasst uns nun alle danksagen* („Cu toții să aducem mulțumire"). Din secțiunea *Gloria* a liturghiei pascale a lui Müntzer a intrat

* Trebuie menționat de asemenea că încă în anul 1522 a apărut o „Missă evanghelică" a unui alt reformator — Kaspar Kantz din Nördligen. Toate acestea arată că necesitatea Reformei plutea — cum s-ar zice — în aer și că în acest sens acționau din direcții diferite numeroși reprezentanți ai Reformei — poate, independent unii de alții.

în serviciul luteran melodia pe cuvintele *Allein Gott in der Höh sei Ehr* („Slavă lui dumnezeu din ceruri").

Cu trecerea timpului, însuşi Luther, sub presiunea unor reprezentanţi democraţi ai Reformei, cu idei mai avansate, a fost nevoit să facă în această direcţie unele concesii, fixînd regulile şi ordinea folosirii muzicii pentru serviciul religios evanghelic în cîteva ediţii ale „Missei germane" (*Deutsche Messe*), alcătuite de el.

II

Între inovaţiile pe care le-au promovat în condiţiile Reformei germane, în domeniul muzicii religioase, atît Luther, cît şi alţi reprezentanţi ai Reformei, trebuie subliniată în primul rînd introducerea *coralului protestant* în locul muzicii catolice de cult (psalmodia oficială gregoriană şi arta polifonică evoluată a maeştrilor neerlandezi şi a altor compozitori). Lucrul era necesar, întrucît missele şi motetele folosite în slujba romană — cu toate înaltele lor calităţi artistice — erau neinteligibile pentru masele largi, atît din cauza textului latin, cît şi datorită complexităţii facturii muzicale.

Tocmai de aceea, reprezentanţii primelor secte „eretice" şi taboriţii au vădit o tendinţă pronunţată de democratizare a muzicii de cult, astfel încît ea să devină accesibilă pentru popor.

Această tendinţă, legată de utilizarea limbii naţionale locale şi a cîntecelor naţionale populare, era incontestabil progresistă.

Însă, pe de altă parte, interzicerea categorică a folosirii oricărei muzici de factură polifonică — măsură luată de Calvin, Zwingli şi alţi reformatori — a limitat în mod artificial posibilităţile de expresie ale artei muzicale şi a împiedicat mersul ei înainte, mai ales dacă ţinem seamă de însemnatele realizări artistice în domeniul polifoniei de cult din secolele XVI—XVII.

Luther, care era el însuşi muzicant şi mare iubitor de muzică, a procedat mai puţin radical. El a propus ca la oraşe şi în catedralele mari, la ocazii solemne, să se execute, ca şi pînă atunci, muzică polifonică de cult : Luther dorea ca, în special, arta lui Josquin des Prés, compozitorul său favorit, să procure mai departe plăcere cunoscătorilor. În acelaşi timp, Luther cerea ca în bisericile de la sate şi din oraşele mici să se execute coraluri monodice în limba germană.

Într-una din scrierile sale, Luther se pronunţă deschis în această problemă. El afirmă că acela care nu înţelege întreaga frumuseţe a artei polifonice este prost şi necioplit şi nici nu merită să asculte altceva decît... coraluri. Urmează o caracterizare nimicitoare, cu totul nedreaptă, a cîntărilor protestante, pe care, după cum se ştie, însuşi Luther le impunea în mod insistent maselor largi populare. El declară cu această ocazie că toată muzica bună trebuie folosită de protestanţi, căci nu are rost ca cele mai bune lucrări să fie lăsate în seama diavolului.

Faptul că Luther a avut grijă ca păturilor largi ale poporului să le fie pusă la dispoziţie o liturghie *simplificată*, în limba *germană*, a contribuit în mare măsură la atragerea maselor largi de partea Reformei.

Nu este întîmplător faptul că Luther şi alţi reprezentanţi ai Reformei acordau muzicii o imensă importanţă. De fapt, protestanţii au căutat

şi ei să atribuie muzicii un rol de forţă etică, atitudine caracteristică pentru toate perioadele marilor răsturnări sociale.

Iată ce scrie Luther în această problemă :

„După teologie, locul următor şi cea mai mare cinste i se cuvin muzicii. Ea este un mare şi minunat dar al lui dumnezeu... Ea îi înveseleşte pe oameni, îi face să-şi uite mînia, înlătură trufia şi alte cusururi... Tineretul trebuie totdeauna deprins cu muzica, deoarece ea făureşte oameni îndemînatici, pricepuţi la toate".

Din aceste cuvinte ale lui Luther şi din altele similare se vede că mişcarea Reformei nu socotea muzica un lux. ci un fel de „pîine de toate zilele", şi îi conferea un mare rol în propagarea protestantismului.

După cum vedem, problema influenţei etice a muzicii a fost înţeleasă deplin de reprezentanţii Reformei. Nu din întîmplare scrie Luther : „Muzica dictează toate pornirile inimii umane ; muzica este cel mai bun mijloc pentru a preface tristeţea în bucurie, bucuria în tristeţe, pentru a-i încuraja pe cei fricoşi, pentru a-i smeri pe cei trufaşi, pentru a goni invidia şi ura".

În vederea aducerii în viaţă a acestor principii ale sale, Luther a propus, printre altele, următoarele măsuri :

„Orice învăţător de şcoală trebuie să ştie să cînte, altfel nu pun nici un preţ pe el".

Aşadar, este vorba de introducerea sistematică a muzicii ca obiect de studiu *pentru masele largi.*

Mai departe citim : „Se cuvine să fie primiţi în rîndurile predicatorilor numai acei care încă de pe băncile şcolii s-au dovedit foarte înzestraţi pentru muzică şi şi-au însuşit-o în chip practic".

Acest deziderat este întru totul conform cu cerinţele liturghiei protestante, la baza căreia stătea nu executarea unor acte rituale formale, ci *predica,* folosirea cuvîntului viu şi a muzicii pentru a-i influenţa pe credincioşi. Astfel, muzicii i-a fost rezervat în predică unul din locurile principale. Pentru ca muzica să-şi poată îndeplini funcţiunea propagandistică şi să devină o armă de înrîurire morală, ea trebuia să fie apropiată şi cunoscută maselor populare. De aceea a fost tradusă biblia în limba germană, de aceea erau folosite cîntecele populare germane, iar *introitus*-urile, secvenţele, aliluia şi psalmii catolici au fost înlocuiţi cu cîntece pe o singură voce, pe care *puteau şi trebuiau* să le execute toţi credincioşii. De aceea, Luther — care era iubitor de muzică şi, într-o oarecare măsură, compozitor — acordă atîta atenţie cîntecelor populare. Din cele 23 de cîntece atribuite lui Luther *, o parte sînt prelucrări de cîntece populare.

Însă, acordînd o asemenea atenţie creării unei muzici pe baze populare, Luther a vădit (după cum am arătat mai sus) respect şi pietate faţă de tot ceea ce a fost creat înaintea lui.

El nu a suprimat cele mai bune forme şi genuri ale muzicii catolice şi nu a interzis utilizarea limbii latine : faţă de latină, ca şi faţă de alte limbi, el s-a arătat extrem de tolerant.

„Dacă în limbile elină şi ebraică ar exista tot atîta muzică bună ca în limba latină, — spunea dînsul, — ar trebui ca în fiecare duminică

* 12 din ele sînt prelucrări ale unor vechi secvenţe latine. Între acestea se numără : *Mitten wir im Leben sind* („Sîntem în mijlocul vieţii"), *Jesus Christus unser Heiland* („Hristos, mîntuitorul nostru"), *Christ lag in den Todesbanden* („Hristos zăcea în giulgiul morţii") şi altele.

muzica serviciului religios să fie executată pe rînd în patru limbi : în germană, latină, elină şi ebraică".

Aşadar, în folosirea muzicii, Reforma germană moderată se ghida după următoarele principii :

1) muzica trebuie să fie un mijloc de îndreptare a moravurilor şi de influenţare a maselor în direcţia favorabilă promovării protestantismului ;

2) este necesar ca muzica protestantă să se bazeze pe cîntecul popular ;

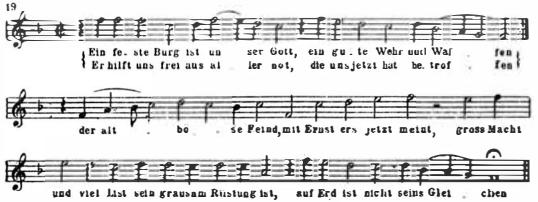
3) nu trebuie să se renunţe la lucrările polifonice ale muzicii catolice, în acele cazuri cînd utilizarea lor poate fi admisă.

Care au fost sursele principale ale muzicii protestante ?

Prima sursă era muzica populară germană. Ea era folosită cu ajutorul aşa-numitelor „contrafacturi", adică al parodierii. O melodie dată capătă un text nou, care avea adesea un caracter de satiră religioasă şi politică. Iată exemple ale unor astfel de contrafacturi. Melodia *Der Kuckuk hat sich zu Tode gefallen* („Cucul a căzut şi s-a lovit de moarte") s-a transformat într-un cîntec pe textul *Der Papst hat sich zu Tode gefallen* („Papa a căzut şi s-a lovit de moarte"). Un alt exemplu este un cîntec pentru copii despre alungarea papei, cu refrenul : *Hai, papă, cară-te !* etc.

O altă sursă era cîntecul religios german şi germano-latin.

Se foloseau în unele cazuri şi cîntece ale maeştrilor-cîntăreţi, între altele şi trei cîntece ale lui Hans Sachs. Cunoscuta „Melodie de argint" *(Silberweise)*, care, după cum am văzut, era o parafrază a secvenţei populare *Salve, regina,* a fost folosită de Luther (poate inconştient) pentru crearea vestitului coral *Ein feste Burg :*



Coralul are următorul text :

Tăria noastră-i dumnezeu,
În el ne e credinţa,
Căci numai el în ceasul greu
Ne-aduce biruinţa.
Al nostru crunt duşman,
Puternic şi viclean,
Din umbră ne pindeşte,
Pieirea ne-o urzeşte.

Cu dinsul singuri de-am lupta,
I-am fi uşoară pradă ;
Un altul ne va apăra
Oricînd de foc şi spadă.
Ştiţi cine-i ? — E Hristos ;
Din beznă el ne-a scos.
Doar lui ne închinăm,
Porunca-i ascultăm.

Cînd ale diavolului oşti
Asuprā-ne se-ndreaptă,
La luptă noi pornim voioşi,
Căci cauza ni-i dreaptă.
Al iadului stăpîn
E de trufie plin,
Însă un crunt sfîrşit
Cerul i-a pregătit.

Învăţătura lui Isus,
Atotbiruitoare,
Va străluci în ceruri sus,
La fel ca mîndrul soare.
Chiar de vor putea
Viaţa să ne-o ia,
Vom muri slăvind
Cerescul cuvînt.[55]

Acest coral „pătruns de credinţa în victorie" a fost numit de Engels, după Heine, *Marsilieza secolului XVI* (la Heine, el se cheamă *Marsilieza Reformei)*[56].

În ce priveşte caracterul şi destinaţia sa, acest coral este un imn de luptă, aşa cum întîlnim şi în muzica reprezentanţilor revoluţiei religioase din alte ţări: să ne amintim de imnurile *Kdož jste boži bojovnici a zákona jeho* („Cine sînteţi voi, ostaşi ai lui dumnezeu") al protestanţilor cehi şi *Que Dieu se monstre seulement...* * („Numai să se arate dumnezeu") al hughenoţilor francezi.

Protestanţii germani au intrat în Worms intonînd acest cîntec de luptă „încăpăţînat", cum îl numeşte Heine.

„Bătrîna catedrală s-a cutremurat la auzul acestor sunete noi şi corbii s-au speriat în cuiburile lor întunecate din clopotniţe", — adaugă Heine, zugrăvind în puţine cuvinte un tablou sugestiv.[57]

Nu din întîmplare această vestită melodie a Reformei germane a fost un fel de „sinteză" a unor vechi intonaţii, avîndu-şi izvoarele — prin intermediul creaţiei maeştrilor-cîntăreţi — în cîntecul popular.

Este important să subliniem că o altă sursă a coralului protestant a fost creaţia de cîntece a popoarelor slave. Protestanţii germani au folosit un mare număr de melodii ale husiţilor şi ale „fraţilor cehi" *(„Böhmische Brüder")*, adică ale reprezentanţilor unei revoluţii religioase apropiate de protestantism şi anterioare acestuia.

Uneori au fost folosite şi melodii populare italiene şi franceze. În acest caz, se întîmpla ca melodii cu caracter dansant sau erotic să se cînte pe texte religioase.

Astfel, de exemplu, melodia coralului *In dir ist Freude* („În tine este bucuria") a fost luată din „Baletele" *(Balletti)* de G. Gastoldi, apărute în anul 1591; melodia coralului *Was mein Gott will, das geschehe* („Să se împlinească voia domnului") a fost împrumutată din cîntecul francez de dragoste *Il me suffit, de tous mes maux* („Mi-ajunge atîta suferinţă"), conţinut într-o culegere de cîntece franceze publicată la Paris în anul 1529.

Oricît de ciudat ar părea aceasta la prima vedere, într-o serie de cazuri în coralul protestant au fost folosite melodii catolice. Bine înţeles, în majoritatea cazurilor este vorba de imnuri şi secvenţe care, la originea lor, au fost cîndva şi ele cîntece populare. Astfel, imnul *Veni redemptor gentium* („Vino, mîntuitor al oamenilor"), atribuit lui Ambrozie din Milano (secolul IV e. n.), se transformă în imnul protestant *Nun kommt der Heiden Heiland* („Vine acum mîntuitorul păgînilor"); imnul *Veni creator spiritus* se transformă în cîntecul *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist* („Vino, creatorule, sfinte duh"); imnul *Te Deum laudamus* în *Herr Gott, dich loben wir* („Pe tine te lăudăm, doamne") etc.

Acestea sînt, aşa dar, sursele principale ale coralului protestant.

III

Conținutul ideologico-emoțional al coralului se conforma ideologiei Reformei și reflecta întru totul țelurile și problemele ei.

Ideile de bază ale coralului sînt demascarea catolicismului, îndemnurile la bărbăție și tenacitate în luptă, credința în victoria asupra inamicului; toate acestea sînt exprimate în imagini melodice austere, virile, adesea severe.

Coralul reflectă pregnant și numeroase motive religioase legate de caracterul specific al protestantismului: căința, adorarea divinității, supunerea față de providență.

Totodată, conținutul emoțional al coralului este variat. Găsim aici expresia unor stări lirice cînd îndurerate, cînd vesele; găsim și cîntece „care se revarsă... în mijlocul luptelor și al nenorocirilor" din „sufletele credincioase" *(gläubige Seelen)*. Deci, de fapt, coralul exprima trăiri tipice ale reprezentanților de rînd ai maselor largi protestante. Textul religios al coralului servea numai ca un fel de „veșmînt religios", fapt care, după cum am văzut, era cît se poate de caracteristic pentru mișcările sociale din secolul XVI.

Toate acestea au determinat și fixarea mijloacelor de expresie caracteristice ale coralului protestant. La început, coralul a fost strict monodic, această monodie fiind adecvată exprimării gîndurilor și a sentimentelor maselor protestante. În execuția la unison se putea ajunge mai ușor și mai simplu la o desfășurare omogenă, armonioasă a textului și a melodiei intonate de sute, iar uneori de mii de guri. Pe de altă parte, principiul monodiei era pe atunci promovat în mod conștient de către conducătorii Reformei, care, spre deosebire de catolici, căutau să democratizeze și să simplifice latura muzicală a serviciului religios.

Nu este ușor de stabilit în ce fel erau interpretate coralurile în perioada Renașterii germane, din punct de vedere metro-ritmic. Ne-am obișnuit să socotim coralul protestant ca fiind alcătuit din note de durată riguros egală. Dar era oare executat coralul în felul acesta în perioada apariției sale? Se pare că nu. Pe această temă există controverse. Ne este greu să stabilim acum structura metro-ritmică inițială și caracterul execuției coralurilor, întrucît în notațiile lor erau folosite așa-numitele „note de coral", care nu precizau duratele sunetelor; iar în cazurile cînd coralul protestant era scris după regulile notației mensurale, era posibilă o denaturare a lui — mai ales în cazul includerii lui într-un întreg polifonic; or, numai într-un astfel de caz se recurgea, de regulă, pentru coral, la notația mensurală.

O trăsătură esențială a coralului protestant din primele timpuri era repetarea foarte frecventă, în coraluri diferite, a acelorași motive tipice, care își aveau probabil originea în intonațiile caracteristice ale cîntecului popular. Acest fapt este confirmat de apropierea dintre intonațiile coralului și acelea ale muzicii populare (în special cu caracter religios) dintr-o perioadă mai veche.

Şi pentru coralul protestant german era caracteristică folosirea cu precădere a aşa-numitelor moduri bisericeşti sau naturale. Se întîmpla însă ca unele coraluri să meargă în modul major (mai exact, în modul ionic) *.

Să ne ocupăm acum de cei mai importanţi reprezentanţi ai muzicii germane din perioada Reformei.

În primul rînd, trebuie să dezbatem problema lucrărilor muzicale al căror autor se crede a fi însuşi Luther. Această problemă îşi are istoricul său. A fost o perioadă cînd lui Luther îi era atribuit un număr enorm de texte şi de melodii ; ulterior, aceste lucrări au început să fie puse, pe rînd, în seama altor autori, astfel încît pînă la urmă a rămas doar o singură melodie socotită ca aparţinîndu-i lui Luther. În ultima vreme însă, există din nou tendinţa de a-l considera pe Luther autorul unora din aceste lucrări. Pentru noi, această problemă este departe de a avea o importanţă primordială. Într-adevăr, chiar dacă Luther a fost autorul melodiilor respective, el a gîndit şi a simţit la fel ca şi orice alt protestant, exprimînd în cel mai bun caz, în mod viu şi pregnant, ceea ce caracteriza cu precădere practica muzicală a protestanţilor. Din acest din urmă punct de vedere, problema activităţii componistice a lui Luther prezintă totuşi un oarecare interes.

Conform datelor celor mai noi, creaţia de cîntece a lui Luther poate fi împărţită în două perioade : 1) perioada dinainte de anul 1524, cînd a apărut „Culegerea de cîntece" a lui Walther şi 2) cea de după anul 1524.

Din cele 23 de cîntece datînd din prima perioadă, 12 nu sînt decît parafraze ale unor lucrări latine. Pe unele din ele le-am numit, cînd ne-am ocupat de folosirea muzicii religioase catolice în coralul protestant. Uneori, cîntecele de acest fel sînt parafraze mai mult sau mai puţin exacte, iar în alte cazuri Luther împrumută doar prima strofă, scriindu-le singur pe celelalte ; însă, şi în acest din urmă caz, noul text se cîntă, de regulă, pe *melodii vechi*.

Unsprezece cîntece din perioada anterioară anului 1524 sînt lucrări compuse absolut independent ; dintre ele fac parte şi şase psalmi de mari dimensiuni.

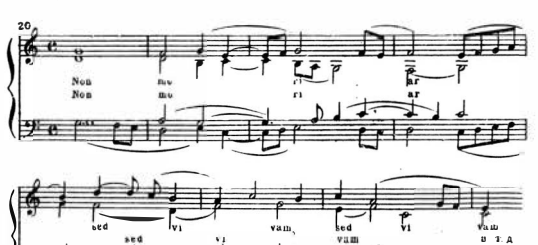
Aceste cîntece se execută pe melodii ale căror surse nu au fost descoperite. Este posibil ca aceste melodii să fi fost compuse chiar de Luther.

Toate celelalte cîntece ale lui Luther au fost create după anul 1524. Între ele se întîlnesc melodii reprezentînd, pe cît se pare, „contrafacturi" ale unor cîntece laice. Lui Luther îi aparţine în mod neîndoielnic numai melodia pe textul *Vater unser im Himmelreich* („Tatăl nostru din ceruri").

Există temeiuri serioase pentru a se presupune că tot Luther este autorul melodiei cîntecului *Nun freut euch, lieben Christen gmein* („Bucuraţi-vă acum cu toţii, dragi creştini").

* Diferenţierea modului ionic de majorul din zilele noastre este în cazul de faţă cu totul justificată, întrucît este vorba de o muzică monodică.

În sfîrşit, lui Luther îi este atribuit motetul pe patru voci pe textul *Non moriar, sed vivam* :



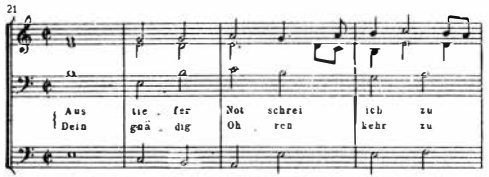
În ce priveşte factura sa, această lucrare este apropiată de coralul pe patru voci din acea vreme.

Astfel vedem că însuşi Luther utiliza în lucrările sale — alături de scriitura la o singură voce — şi factura polifonică.

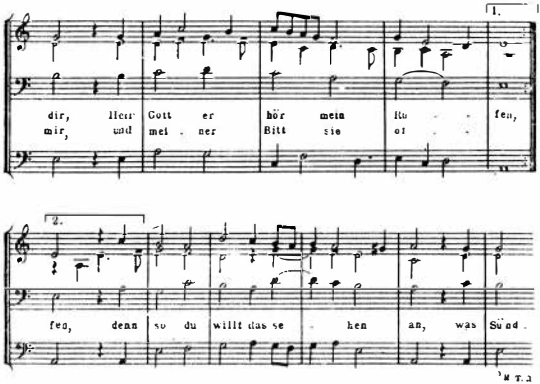
Acelaşi lucru se remarcă într-o măsură şi mai mare în creaţia unor compozitori partizani ai lui Luther, care creau de obicei, pe baza unor melodii de coral monodic, lucrări polifonice în spirit protestant. Astfel de lucrări au intrat şi în primele culegeri de cîntări protestante germane — culegerea lui Johann Walther cel Bătrîn (1524) şi aceea a lui Rhaw (1544).

Culegerea muzicianului Johann Walther cel Bătrîn — pe atunci în vîrstă de 28 de ani — a fost alcătuită la rugăminea lui Luther *.

Lucrările din această culegere sînt scrise de regulă *la patru voci* şi sînt de două tipuri : primul tip, şi cel mai simplu, foloseşte un stil de cîntec polifonic transparent, acordic, aproape armonic :

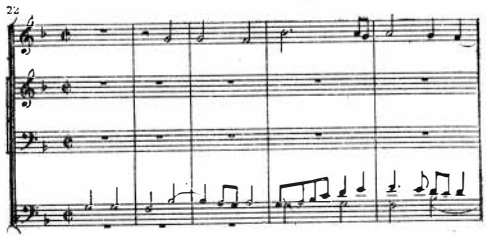


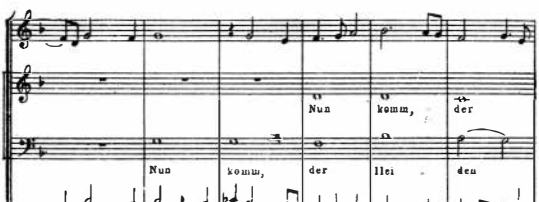
* Prima ediţie a „Culegerii de cîntece" a lui Walther cuprindea 38 de cîntece pe text german şi cinci pe text latin. În a cincea ediţie a aceleiaşi culegeri figurau 78 de cîntece germane şi 47 latine. Acest fapt constituie o mărturie a *folosirii coruri-lor alcătuite din profesionişti* pentru executarea lucrărilor de acest fel.



Pentru a ne da seama de unde a împrumutat Walther această factură, să ne amintim de cele mai vechi cîntece germane polifonice păstrate pînă la noi, în vestita „Culegere a lui Locheimer" (*Locheimer Liederbuch*). Aici, melodia principală se situează la tenor. Se mai întrevăd trăsături arhaice, însă tipul armonizării este apropiat de acela pe care îl vom întîlni la Walther.

Dar să revenim la Walther. Alături de armonizarea în spiritul cîntecului polifonic popular, întîlnim la el şi un alt tip de factură polifonică — un tip caracteristic pentru polifonia germană. Particularităţile acestuia sînt următoarele : tenorul, totdeauna vocal, constituie un fel de pivot, care străbate întreaga lucrare. Vocile extreme, totdeauna instrumentale, formează un fel de cadru : ele par a se împleti în jurul tenorului, însă nu influenţează desfăşurarea acestuia, ci îl însoţesc şi îl încadrează de la un capăt la altul al lucrării :





Aceasta constituie diferența principală față de polifonia franco-flamandă, unde tenorul se fragmentează în motive scurte, care trec sub formă de imitații continui prin toate vocile, în timp ce în polifonia germană din perioada Reformei tenorul *străbate toată lucrarea ca un pivot, în jurul căruia gravitează vocile extreme.*

Iată cum a fost caracterizat în mod plastic și colorat acest tip de polifonie de către Martin Luther :

„Lucrul cel mai neobișnuit și mai uimitor este că, în același timp cu melodia simplă a tenorului, se mai cîntă încă trei, patru sau cinci melodii ; acestea încadrează melodia tenorului, care își urmează drumul cu încăpățînare, o învăluiesc, o înconjoară din toate părțile, ornînd-o și colorînd-o ; pline de veselie, ele încercuiesc tenorul, însoțindu-l cu dansuri și salturi, de parcă ar juca o horă cerească ; întîlnindu-se prietenește, ele se îmbrățișează din toată inima, astfel încît oricine se pricepe cît de cît la muzică trebuie să recunoască că nu există pe lume nimic mai minunat decît acest gen de cînt polifonic".

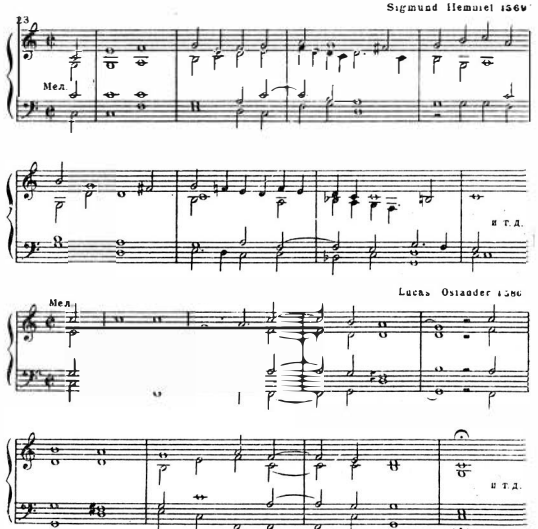
Așadar, în polifonia de acest tip contrastul dintre tenor și vocile superioare este extrem de pronunțat. Uneori se întîmplă ca tenorul să fie imitat în canon. Însă aceasta nu schimbă esența lucrurilor, căci, în ultimă instanță, și în acest caz ambele voci care merg în canon alcătuiesc un fel de „măduvă", în timp ce vocea superioară și cea inferioară au o funcțiune cu totul deosebită, învăluindu-le pe celelalte două.

Un pas mai departe de drumul dezvoltării muzicii protestante polifonice a fost creația lui Ludwig Senfl, poate cel mai de seamă polifonist german al acelei vremi.

Compozițiile lui Senfl, alături de lucrările altor polifoniști de frunte, au fost incluse de Rhaw în „Culegerea de cîntece" publicată în anul 1544 și destinată școlilor publice (*Newe Deutsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen*).

Georg Rhaw (1488—1548) * a fost editor de note și în același timp compozitor și a luat parte activă la mișcarea protestantă. Originar din Turingia, el a învățat la universitatea din Erfurt și la cea din Leipzig și a ocupat un post de asesor (adică lector) la universitatea din Leipzig și de cantor la biserica sf. Toma, fiind aici, prin urmare, un precursor îndepărtat al lui Johann Sebastian Bach **.

Confruntînd diferitele redactări ale uneia și aceleiași lucrări care figurează în mai multe culegeri, se remarcă trecerea *cantus firmus*-ului de la tenor la sopran, în cadrul procesului important și nou pentru acea vreme, al fixării facturii armonice pe patru voci, cu melodia conducătoare încredințată vocii superioare. Acest proces, care s-a desfășurat treptat, poate fi urmărit dacă se compară felul cum a fost armonizat, în ani diferiți, unul și același coral :



* În anul 1525, Rhaw a deschis la Wittenberg o tipografie de note, care a jucat un rol extrem de important în dezvoltarea artei muzicale a protestantismului. În calitate de compozitor, Rhaw este cunoscut pentru o missă *pe douăsprezece voci*, executată la Leipzig în anul 1923.

** Bach a fost și el cantor la aceeași biserică, două secole mai tîrziu (N. trad.).

Dacă în armonizarea lui Sigmund Hemmel (1569)* coralul se mai află încă la tenor, la Osiander (1586) acelaşi coral merge la vocea superioară **.

În exemplele de mai sus avem de-a face cu muzică scrisă pe text german, care fie că era redactat special pentru lucrarea respectivă, fie că constituia traducerea unui text latin. Se întîmpla ca în locul unui text german sau latin în proză să fie folosite versurile unui cîntec popular german. În general, cîntecele populare puteau fi incluse în serviciul religios protestant, fie înainte de predică, care ocupa locul central în liturghia protestantă, fie după predică.

Însă în serviciul religios protestant era admisă şi executarea unei muzici cu o factură destul de complexă şi avînd întreg textul în limba latină. În care cazuri şi în ce fel era executată această muzică ? Adevărul este că, alături de cîntatul la care participa întreaga masă a credincioşilor („*Mit dem ganzen Haufen*", — cum spunea Luther), la executarea cîntărilor liturghiei protestante puteau lua parte şi cîntăreţi profesionişti bine pregătiţi, care la început se adunau în prima zi a fiecărei luni — la calende (de aici denumirea organizaţiilor lor : *Kalland Brüderschaft* — „frăţiile calendelor"). Aceste grupări executau lucrări cu o structură destul de complexă, pe text latin.

Mai departe (v. capitolul despre cultura muzicală cehă) ne vom putea convinge că Reforma cehă, avînd ca reprezentanţi pe Jan Hus şi pe adepţii acestuia, pe taboriţi şi alte cîteva curente ale protestantismului ceh, a anticipat Reforma germană cu cel puţin o sută de ani. Acest fapt nu a fost negat nici de Luther, care a declarat în auzul tuturor la Leipzig, în cursul unei dispute : „Fără a ne da seama noi înşine, sîntem cu toţii husiţi !" ***. Am avut ocazia să ne convingem şi de faptul că muzicienii cehi au jucat un mare rol în viaţa muzicală germană — atît în timpul înfloririi *minnesang*-ului ****, cît şi în perioada dominaţiei artei maeştrilor-cîntăreţi ***** şi pînă la începutul secolului XVI. S-a întîmplat chiar ca în fruntea unei răscoale a ţărănimii germane din perioada anterioară Reformei să se afle un muzicant ceh. Acest lucru s-a petrecut în al optulea deceniu al secolului XV. Un oarecare Johann din Boemia, de origine cehă — numit în unele documente şi Hans Fluierarul ****** — a propovăduit necesitatea împărţirii egale a averilor şi a îndemnat la răscoală masele mari ale poporului, însufleţite de predicile lui ; mişcarea lui a fost reprimată cu cruzime.

---

* Ambele exemple sînt date în aceeaşi tonalitate.

** Este semnificativ şi numărul lucrărilor avînd *cantus firmus* la vocea superioară, în comparaţie cu numărul celorlalte : astfel, dacă în prima ediţie a „Culegerii de cîntece" a lui Walther numai două cîntece din 38 aveau *cantus firmus* la vocea superioară, în schimb în ediţia din anul 1551, 15 melodii din 78, adică o cincime din ele, aveau melodia principală la vocea superioară.

*** Afirmaţii asemănătoare ale lui Luther se întîlnesc în scrisorile sale, precum şi în alte cîteva lucrări ale sale.

**** Să ne amintim de Miilich din Praga.

***** În paginile anterioare, l-am menţionat pe maestrul-cîntăreţ Michael Behaim.

****** Se ştie că Johann din Boemia cînta la un fluier ciobănesc.

Trebuie subliniat în mod deosebit legăturile cu Cehia ale lui Thomas Müntzer, care, în timpul şederii sale la Praga în a doua jumătate a anului 1521 * [58], „a readus la viaţă învăţătura lăsată în părăsire a taboriţilor" şi a făcut el însuşi multe împrumuturi de la mişcarea militantă cehă de eliberare : să nu uităm că la începutul secolului XVI Cehia a constituit pentru Germania un izvor viu al tradiţiei revoluţionare. Toate acestea s-au reflectat şi în acel domeniu al muzicii protestante care a jucat un rol atît de important în toate mişcările maselor populare, în viaţa protestanţilor germani şi în noile orînduieli religioase.

Acele cîntece cehe din care au făcut împrumuturi protestanţii germani nu sînt legate de activitatea aripii „stingi", celei mai revoluţionare, a mişcării populare a taboriţilor, ci de organizaţiile aşa-numiţilor „fraţi cehi" sau „moravi" **, ale căror concepţii posedau unele legături cu ideologia taboriţilor. În uzul lor s-au păstrat mai multe cîntece cehe din perioada războaielor husite.

Prima culegere tipărită de cîntece, publicată de una din asociaţiile „fraţilor cehi", a apărut în anul 1501 ***, însă ea nu conţine decît puţine cîntece pentru care sînt date şi notaţiile melodiilor : în majoritatea cazurilor, sînt indicate doar primele cuvinte ale cîntecelor pe care se cînta textul respectiv.

În anul 1531, un oarecare Michael Weisse (m. în 1542), pastor al unei comunităţi de fraţi moravi, originar din Silezia, publică special pentru germani o culegere de cîntece intitulată „Noua cărticică de cîntece" (*Ein new Gesangbüchlein. Gedruckt zum Jungen Buntzel in Böhmen. Durch Georg Wylmschwerer. Im Jar 1531*) [61].

În prefaţă, Weisse arată că a întreprins publicarea acestei culegeri la cererea mai multor comunităţi. „Pentru a păstra cît mai exact înţelesul originalului ceh în traducerea versificată în limba germană", el a colaborat cu cei mai învăţaţi şi mai în vîrstă membri ai comunităţii ; textul a fost astfel aranjat, încît fiecărui sunet să-i corespundă o silabă.

Această „Cărticică de cîntece", care conţine de trei ori mai multe lucrări **** decît culegerile germane din acea vreme, a stîrnit în Germania un interes imens, fiind retipărită de mai multe ori şi făcîndu-se din ea numeroase împrumuturi pentru culegerile germane de cîntece protestante.

A doua culegere de cîntece ale „fraţilor cehi" a fost publicată în anul 1544 de către episcopul Johann, apărînd şi ea în mai multe ediţii succesive la Nürnberg *****.

---

* P. Şcegolev socoate că Müntzer a vizitat Praga la sfîrşitul anului 1521, însă din alte surse (mai ales din lucrarea lui M. Snirin) se vede că Müntzer se afla în acest oraş încă din timpul verii [59].

** Informaţii în legătură cu gruparea „fraţilor moravi" s-au păstrat începînd din anul 1467. În această perioadă s-au fondat mai multe comunităţi în Cehia şi Moravia, care celebrau în limba maternă serviciul religios, caracterizat printr-o serie de trăsături distinctive. Acestor comunităţi li s-au alăturat valdenzii emigraţi din Cehia şi mulţi partizani ai lui Jan Hus [60].

*** Cele mai vechi culegeri de cîntece cehe nu conţin de obicei melodii notate ; ele se bazează pe memorarea temeinică a melodiilor transmise prin tradiţie orală : este dat de obicei numai începutul textului unor cîntece religioase şi laice bine cunoscute.

**** 157 din ele sînt puse pe notă [62].

***** Titlul culegerii este : *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Mehren, die man aus Hass und Neid Pickharden, Waldensen nennt* („Cartea de cîntece a fraţilor cehi şi moravi, pe care cîte unii, din ură şi invidie, îi numesc valdenzi").

În sfîrșit, în anul 1566 a apărut, tot în limba germană și pentru uzul germanilor, cea mai amplă dintre culegerile „fraților cehi", conținînd 456 de cîntece ; și această culegere a fost republicată de mai multe ori, pînă la începutul secolului următor.

Succesul melodiilor cehe și morave în rîndul protestanților germani este confirmat de mărturii interesante ale contemporanilor. Astfel, un călugăr învățat numit Rüdiger, care în anul 1575 a venit din Wittenberg în Moravia și a devenit membru al unei comunități a „fraților moravi", i-a împărtășit în anul 1579 lui Johann von Zerotin, membru al unei comunități analoge, impresia sa asupra felului cum cîntau membrii propriei sale grupări : „În cîntatul bisericesc, — afirmă Rüdiger, — membrii frăției noastre între toate celelalte comunități. Într-adevăr, cine execută mai variat și mai bine tot felul de cîntări de laudă, de mulțumire și alte cîntări pline de învățăminte ?" Pentru a ne da seama cît de numeroase erau aceste lucrări, e destul să arătăm că o nouă ediție a „Culegerii" cehe cuprindea 743 de cîntece, numărul celor rămase netipărite fiind de două ori mai mare. 346 dintre ele *au fost traduse în limba germană.*

Se știe că Luther privea cu simpatie activitatea „fraților cehi" *.

Melodiile conținute în culegerile enumerate se trag, în majoritatea cazurilor, din *cîntecul popular,* atît ceh și morav, cît și german. În această privință este semnificativ faptul că, în anul 1574, capii unei comunități a „fraților cehi", într-o scrisoare adresată principelui elector Frederic III, semnalează (referindu-se și la „Culegerea" din anul 1531) *„prezența unor melodii pe care se cîntă tot felul de cîntece laice.* Acest fapt atrage atenția străinilor, deși cîntăreții noștri folosesc asemenea melodii cu multă prudență, pentru a trezi interesul poporului față de textul autentic religios, cu ajutorul unor melodii cunoscute, răspîndite în viața de toate zilele".

IV

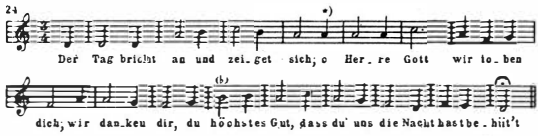
Cu tot numărul mic de notații care s-au păstrat pînă în zilele noastre, ele oferă totuși posibilitatea de a ne face o idee asupra caracterului melodiilor împrumutate de protestanții germani de la cei cehi și permit să stabilim o serie de particularități ale melodiilor cehe, în comparație cu prelucrările germane, pe baza confruntării diferitelor variante ale uneia și aceleiași melodii.

Mai departe (v. capitolul despre Cehia) ne vom ocupa de caracterele specifice ale intonațiilor vechilor cîntece populare cehe. Modificările suferite de melodiile cehe incluse de protestanții germani în edițiile succesive ale culegerilor de cîntece germane constau în introducerea progresivă a unor trăsături naționale ale cîntecului popular german, fapt care face să iasă cu atît mai mult în evidență *deosebirile dintre caracterul muzicii populare cehe și al celei germane.*

Trebuie semnalată în primul rînd modificarea intonației melodiei : edițiile germane ale cîntecelor cehe caută să „șteargă" caracterul modal

* A fost stabilit de asemenea că Luther a folosit în culegerea publicată de Babst în anul 1545 15 melodii ale „fraților cehi" ; în edițiile ulterioare ale acestei culegeri au fost incluse încă 14 asemenea melodii, iar în cursul întregului secol XVI, pînă la 80 de melodii ale „fraților cehi".

specific pentru cîntecul popular ceh ; melodia cehă este prelucrată în aşa fel încît să se apropie de major sau de minor. Astfel, fragmentul marcat cu un asterisc din melodia nr. 24, notată în anul 1531,

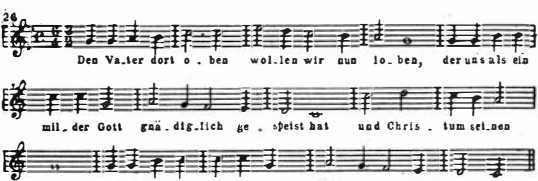


capătă în ediţiile ulterioare ale culegerilor germane aspectul următor (exemplul nr. 25), adică se introduce nota *sol diez* pe timpul tare al măsurii, iar în terminaţie apare sensibila *mi*, care conduce spre tonica *fa*.

Intervalele de cvartă mărită (tritonul) şi de septimă — care, în vechile cîntece cehe, fac să se simtă baza cvartică iniţială — sînt înlocuite cu mersul din treaptă în treaptă sau cu intonarea pe rînd a sunetelor componente ale unor acorduri — procedeu caracteristic pentru cîntecul german.

Apar modificări şi în domeniul ritmului şi al împărţirii cîntecelor.

După cum se ştie, în cîntecul ceh predomină din timpuri vechi un metro-ritm flexibil şi se vădeşte o mai mare libertate ritmică decît în cîntecele germane. Ca exemplu poate servi următoarea melodie din „Cărticica de cîntece" a lui Weisse :

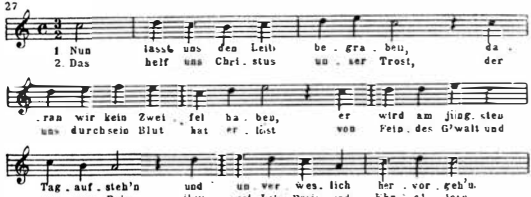


Aici alternează liber măsuri de $\frac{6}{4}$ şi de $\frac{3}{2}$.

Din contra, prelucrările germane înlocuiesc acest ritm liber printr-un metro-ritm uniform, fiind folosite diverse metode de reducere a duratei (măsurile 4, 8, 15) *, introducerea unor pauze etc.

* Transformarea unei note întregi în doime.

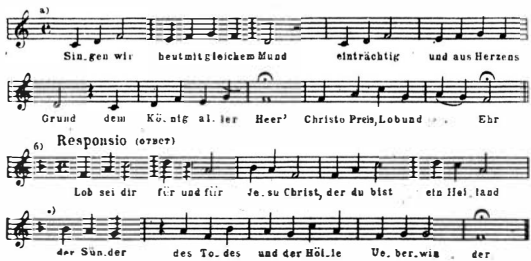
Exemplul citat nu este singurul. Şi în numeroase alte cazuri se vede clar cum ritmul flexibil al cîntecului ceh nu se potriveşte cu „structura pătrată" * :



Este demn de atenţie şi faptul că în ediţia lui Weisse notele care în ediţia din Heidelberg din anul 1573 au valoare de doime (însemnate cu cîte o cruciuliţă) sînt înlocuite cu pătrimi.

O altă particularitate a cîntecelor cehe este lipsa anacruzei, care apare frecvent în prelucrările germane.

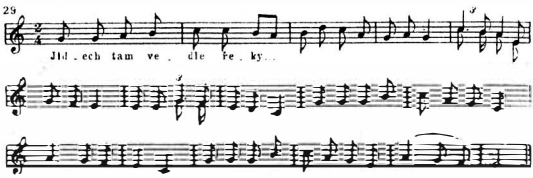
Pentru vechile cîntece cehe era caracteristic şi principiul antifonic, care s-a păstrat şi în mai multe culegeri de cîntece germano-cehe. Ca exemplu edificator pot servi următoarele melodii, care au trecut în culegerile germane din culegerea lui Weisse. (A se observa că în prima melodie apar din nou tipicele grupări de trei măsuri) :



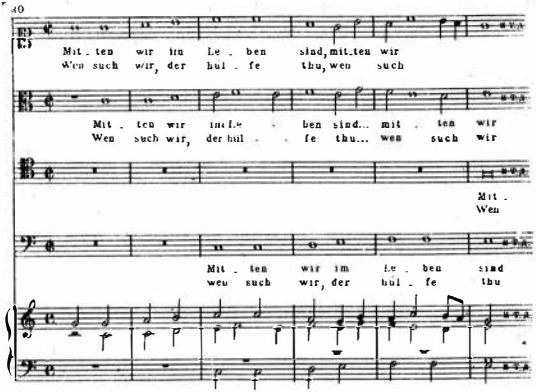
O serie de confruntări între vechile melodii cehe şi cîntecele germane poate fi făcută şi pe baza preţioasei culegeri publicate de Hostinsky (36 de cîntece arhaice cehe — v. mai departe, pag. 334 şi urm.).

Vechea melodie cehă pe textul *Jidech tam vedle řeky,* datînd de la sfîrşitul secolului XV, luată din manuscrisul lui Rackov :

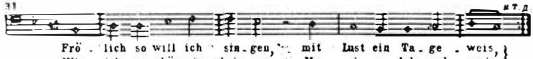
* În acest exemplu este evidentă şi structura *din trei măsuri* (şi uneori *din cinci măsuri*), tipică pentru cîntecele cehe pînă în zilele noastre, spre deosebire de structura din două şi din patru măsuri, caracteristică pentru cîntecele germane încă în perioada Reformei.



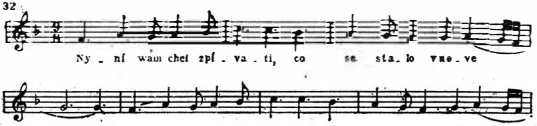
se apropie de tenorul unui cîntec luteran creat mai tîrziu, publicat în culegerea de cîntece a lui Walther (1524), pe textul *Mitten wir im Leben sind :*

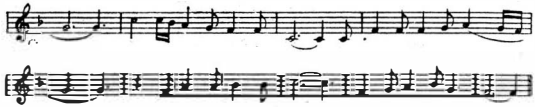


Trăsături comune cu cîntecele cehe pot fi găsite şi în cîntecul german pe textul *Frölich so will ich singen* („Aşa vesel voi cînta") (Marienlied, secolul XV) :



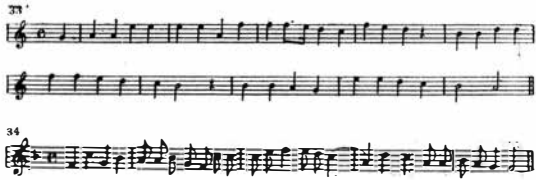
Prima notaţie a acestei melodii este extrem de asemănătoare cu o melodie din manuscrisul aceluiaşi Rackov :



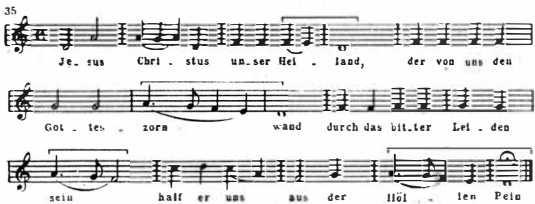


şi este, probabil, cea mai veche versiune a acestui cîntec (drept dovadă, v. mai departe manuscrisul lui Hostinsky *).

Un cîntec ceh extrem de cunoscut, despre brutari *(O pekařich)* a intrat în culegerea de cîntece ale „fraţilor cehi" din anul 1566 :



Intonaţii asemănătoare se întîlnesc în cîntecele germane. Unul din exemplele cele mai convingătoare este un cîntec atribuit lui Jan Hus :

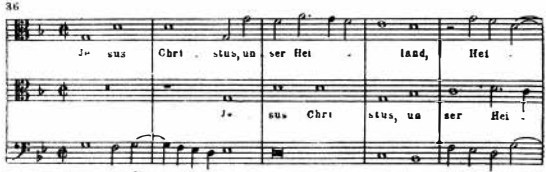


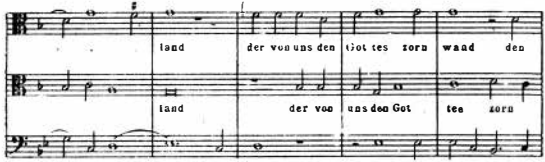
El se întîlneşte în culegerile de cîntece ale protestanţilor germani **.

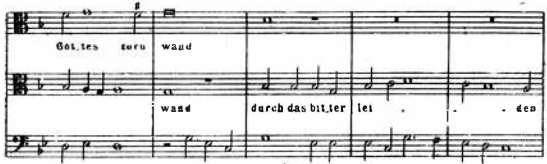
---

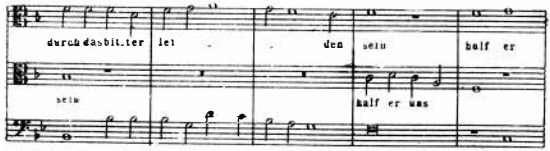
* Cunoscutul coral protestant german pe textul *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* („Din grea restriştе strig către tine" — v. exemplul 21) foloseşte la tenor o melodie care posedă trăsături apropiate de ale cîntecului ceh despre înfrîngerea regelui Ludovic.

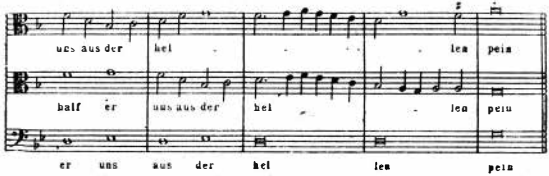
** Această lucrare este foarte apropiată de cîntecele naţionale cehe, mai ales prin caracteristicele formule melodice descendente din terminaţii.


Je sus Chri stus, un ser Hei land, Hei
Je sus Chri stus, un ser Hei
Je sus Chri stus un ser Hei

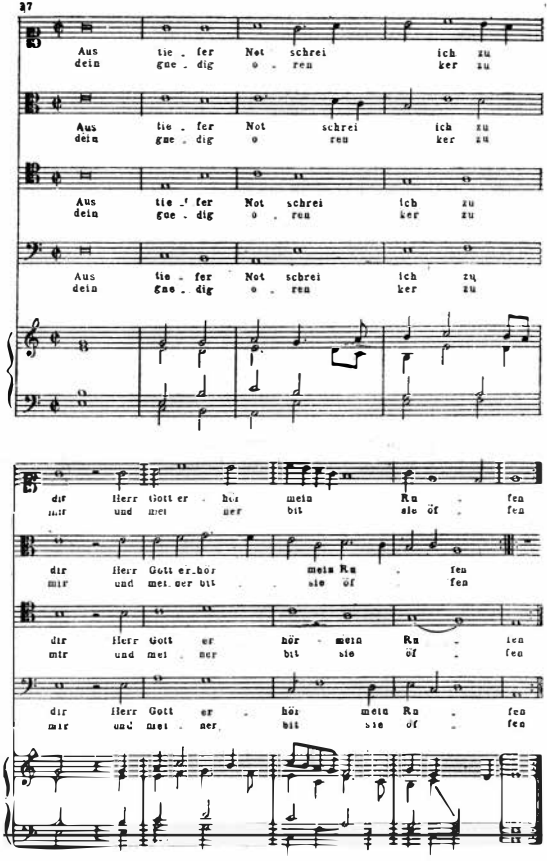

land der von uns den Got tes zorn wand den
land der von uns den Got tes zorn
land der von uns den Got


Got tes zorn wand
wand durch das bit ter lei den
tes zorn, Got tes zorn wand, durch das bit ter lei


durch das bit ter lei den sein half er
sein half er uns
den durch das bit ter lei den sein half


uns aus der hei len pein
half er uns aus der hei len pein
er uns aus der hei len pein

În ediția din 1524, el este însoțit de mențiunea : „Cîntecul lui Jan Hus în formă corectată"*, la care, într-o nouă ediție, este adăugat : Dr. Martin Luther" (probabil că el era autorul noii redactări) :

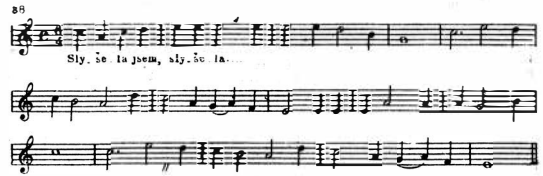


* Adică prelucrată în spirit german.

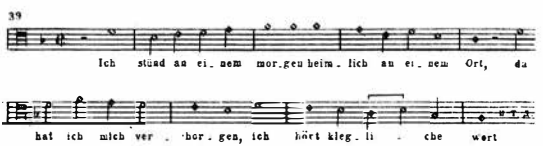
Această apropiere care se vădește într-o serie de cazuri între melodiile cehe și cele germane a atras atenția lui Hostinsky, care a semnalat-o. Astfel, în legătură cu melodia din exemplul nr. 29, Hostinsky scrie: „Melodia traducerii luterane de mai tîrziu a acestui cîntec este atît de apropiată de cîntecul ceh, încît se poate presupune aici o anumită interdependență". El adaugă că „un loc intermediar între cîntecul laic ceh de la sfîrșitul secolului XV și melodiile luterane din anul 1524 este ocupat de cîntecele religioase pe care *cehii le cîntau cu mult înainte de Reforma germană* (mărturie extrem de importantă !), după cum reiese din numeroase materiale păstrate în manuscrisul lui Rackov" [63].

În legătură cu exemplul nr. 34 citat de noi, Hostinsky remarcă că un început asemănător îl au unele cîntece germane vechi, mai ales de crăciun și de paști [64].

Trăsături ale melodiei :

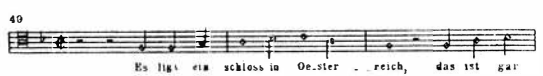


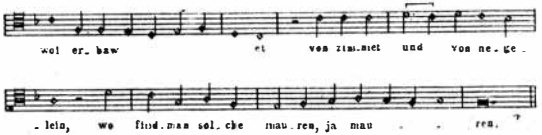
se întîlnesc, cu mici diferențe, și în cîntecul german pe textul *Ich stiind an einem Morgen* („Stăteam într-o dimineață"), ale cărui numeroase variante pe texte laice și religioase figurează în mai multe culegeri, începînd din anul 1534 :



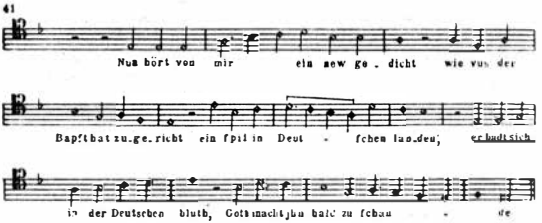
Legături cu melosul popular slav și, probabil, împrumuturi directe din acesta se vădesc la unele melodii din vasta culegere de vechi cîntece germane a lui Böhme.

Astfel, melodia cunoscutului cîntec german pe cuvintele *Es liegt ein Schloss in Oesterreich* („În Austria e un castel"), care se întîlnește încă la Forster în anul 1540 (fiind prima dintr-un număr de „trei noi cîntece laice") este probabil originară din Silezia :

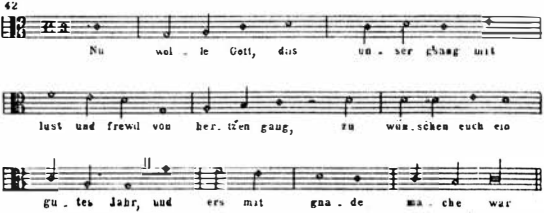




Este foarte probabil că şi cîntecul despre o bătălie cehă (1504), care se cîntă pe melodia cîntecului despre asediul Magdeburgului din anul 1551, este tot de origine cehă :



În sfîrşit, un exemplu extrem de interesant — şi anume un cîntec de anul nou, dat de Böhme la numărul 530 al culegerii sale — îşi are de asemenea izvoarele în melosul slav :



Pe baza celor expuse mai sus, cu toată sărăcia şi caracterul fragmentar al surselor existente, ne socotim îndreptăţiţi să presupunem existenţa unor vechi şi strînse legături între cîntecul german şi cel slav, legături care s-au intensificat mai ales în perioada Reformei germane.

V

Care este importanţa culturii muzicale germane din perioada Reformei ?

Am văzut că în ideologia lor, inclusiv în concepțiile lor estetice și practica muzicală, reprezentanții Reformei germane au reflectat unele principii umaniste. Desigur, aceasta este o trăsătură pozitivă a culturii muzicale a protestantismului. Mai sus am arătat ce rol important a jucat muzica Reformei în mișcarea revoluționară a țăranilor și a păturii orășenești sărace.

Numeroase melodii care răsunau în timpul marșurilor, al bătăliilor, al odihnei, erau împrumutate din creația populară. Ele s-au fixat în practica muzicală a păturilor largi ale populației satelor și orașelor și au introdus intonații proaspete în viața muzicală a Germaniei din vremea Reformei.

În condițiile creșterii interesului față de *muzica populară în limba maternă* se dezvoltă și muzica profesională, mai ales de factură polifonică. Se ridică o serie de compozitori germani remarcabili ai secolului XVI și ai începutului secolului XVII. Reflectînd în cele mai bune lucrări ale lor dragostea de libertate și tradițiile democratice ale țării lor, acești compozitori au utilizat o sferă largă de mijloace de expresie. Obținînd rezultate importante în elaborarea unei noi varietăți a polifoniei, ei au acordat în același timp o atenție deosebită vocii superioare, ceea ce a contribuit la dezvoltarea unui stil polifonic pe bază melodică. După cum se știe, clasicii marxismului au relevat în mod exhaustiv atît importanța istorică progresistă a Reformei, cît și laturile ei negative, arătînd că acestea din urmă sînt legate de poziția socială și de ideologia burgheziei germane.

Aceste trăsături echivoce, contradictorii și reacționare ale protestantismului s-au reflectat și în muzică — atît în linii mari, cît și în detaliile mărunte. Încă în culegerile vechi, alături de melodii democratice, întîlnim multe melodii legate intonațional de cîntările catolice în stilul gregorian anchilozat și conservator.

Însuși caracterul coralului protestant, la fel ca și întreaga alcătuire a serviciului religios protestant, vădesc de asemenea limitările caracteristice pentru Reforma burgheză moderată.

Nu trebuie să ne mire faptul că pînă și muzicologii burghezi germani cu orientare clericală, ca Peter Wagner și Johannes Wolf, arată că compozitorii germani din acea vreme nu au jucat un rol conducător și nu au creat lucrări importante și originale în domeniul muzicii monumentale în perioada dinaintea lui Bach — creația lui Heinrich Schütz fiind aproape singura excepție.

Așadar, coralul protestant, care în secolul XVI a jucat un important rol mobilizator, își pierde ulterior importanța; patosul lui din primele timpuri dispare; caracterul, trăsăturile stilistice și procedeele lui se canonizează, se anchilozează și devin niște dogme rupte de practica muzicală.

Arta monumentală, de o înaltă ținută etică, a lui Heinrich Schütz și, mai ales, a lui J. S. Bach va dărui un nou suflu de viață moștenirii coralului protestant.

CULTURA MUZICALĂ A ȚĂRILOR DE JOS IN SECOLUL XVI ȘI LA INCEPUTUL SECOLULUI XVII

INTRODUCERE

I

Încă de la începutul secolului XV cultura muzicală neerlandeză a jucat un mare rol în dezvoltarea strălucită a artei muzicale și în special a polifoniei. În a doua jumătate a secolului XVI importanța Țărilor de Jos în domeniul artei muzicale a suferit o schimbare radicală. Este adevărat că în acest secol a trăit cel mai mare maestru al polifoniei neerlandeze, Orlando Lasso, a cărui activitate multilaterală a constituit o încununare a celor două secole de înflorire a polifoniei din Țările de Jos; de drumul creator și de moștenirea artistică a lui Lasso — care a ajuns foarte cunoscut atît în patria sa, cît și dincolo de hotarele acesteia — ne vom ocupa ulterior. Totodată, Orlando Lasso a fost *ultimul* dintre marii maeștri polifoniști neerlandezi.

Într-adevăr, Orlando a fost cel mai tînăr din generația de maeștri născuți în prima treime a secolului XVI. După dînsul, școala neerlandeză se epuizează și nu mai renaște, cedînd locul principal mai întîi instrumentiștilor neerlandezi în frunte cu Sweelinck, iar apoi, în secolul XVII — în domeniul picturii și al filozofiei — lui Rembrandt, Rubens și Spinoza. În arta muzicală, Țările de Jos nu au mai creat nimic de seamă începînd din acea epocă și pînă în zilele noastre, împărtășind în această privință soarta Angliei.

La prima vedere, o decadență atît de bruscă a artei polifonice în Țările de Jos la sfîrșitul secolului XVI este inexplicabilă. Această țară a continuat să ocupe și în secolul XVII unul din primele locuri în Europa ca „țară a orașelor" (din cele trei milioane de locuitori ai ei, mai mult de jumătate erau stabiliți la orașe). Drept rezultat al marilor descoperiri, centrul comerțului mondial s-a strămutat mai întîi la Cadix și Lisabona, iar apoi în Țările de Jos. Încă pe la jumătatea secolului XVI contemporanii scriau că „adevărata Indie se află aici și că a poseda Țările de Jos e mult mai important decît a stăpîni nu numai Neapolul și Milanul, ci chiar, poate, și coloniile" [1].

Către sfîrșitul secolului XVI se încheie procesul unificării Țărilor de Jos, care a început în a doua jumătate a secolului XIV. Acest stat a fost

cel dintîi dintre statele europene care şi-a avut revoluţia sa burgheză (1566—1609), în urma căreia partea nordică a Ţărilor de Jos * avea să devină în secolul XVII „un stat capitalist model“ [2].

Astfel, la Anvers, oraş cu o populaţie de peste o sută de mii de locuitori, îşi aveau agenţiile negustori de toate naţiile, în frunte cu familia Fugger din Augsburg (cei mai bogaţi bancheri din acea vreme), cu negustorii de postav din Nürnberg, cu familiile Affartadi din Cremona, Justiniati şi Spinola din Genova, precum şi firme din alte ţări : Italia, Anglia şi Franţa [3].

În condiţiile dezvoltării capitaliste a Ţărilor de Jos, artele s-au dezvoltat în ţară nu într-un front unic, ci neuniform : pictura a avansat mult, pe cînd muzica polifonică vocală cu genurile ei monumentale, care timp de două secole s-a aflat pe primul plan în viaţa artistică a Ţărilor de Jos, a rămas acum mult în urmă, ajungînd să decadă. În schimb, creaţia instrumentală s-a dezvoltat rapid, ajungînd la realizări considerabile. Cauzele acestei neuniformităţi sînt în mare parte de natură politică şi întrucîtva de natură religioasă. Victoria burgheziei, care a dus la ridicarea culturii şi a artei burgheze, a determinat un avînt al creaţiei şi interpretării instrumentale de cameră, care pot fi puse alături de genurile „de interior“ din pictură — natura moartă şi mai ales portretul. Pe de altă parte, ascuţirea luptei politice la oraşe, încetarea activităţii mecenaţilor, decadenţa parţială a capelelor corale, afirmarea calvinismului, care, după cum se ştie, avea o atitudine intolerantă faţă de vechile tradiţii ale polifoniei de cult — toate acestea au stînjenit în mod inevitabil crearea unor noi genuri monumentale ale muzicii polifonice.

Pe la jumătatea secolului XVI partea cea mai înfloritoare şi mai populată a ţării erau provinciile sudice **, care ulterior s-au unit formînd Ţările de Jos spaniole (Belgia din zilele noastre).

În sudul Ţărilor de Jos, cultura umanistă s-a răspîndit nu numai în rîndurile burgheziei, ci şi în pătura aristocratică.

Prima jumătate a secolului XVI a fost caracterizată şi printr-o mare înflorire a culturii artistice. Este semnificativ faptul că la Anvers activau în anul 1560 trei sute de pictori ; prima expoziţie permanentă de tablouri a fost deschisă în galeriile bursei din Anvers în anul 1540 [4].

În acea perioadă, muzica era mai iubită la Anvers decît pictura şi sculptura ; toţi contemporanii sînt unanimi în a afirma acest lucru. Guicciardini povesteşte că la Anvers „la toate colţurile de stradă se aude muzică instrumentală şi se cîntă cîntece cu acompaniament de lăută“ [5].

Quickelberg scrie că „la Anvers se adunau cei mai iscuşiţi, mai încununaţi de glorie şi mai nobili maeştri muzicali“ [6].

În domeniul polifoniei corale, pînă pe la mijlocul secolului XVI şi chiar la începutul celei de-a doua jumătăţi a lui, Ţările de Jos (mai ales provinciile sudice) au fost vestite pentru cîntăreţii profesionişti şi compozitorii, maeştri ai polifoniei. La Anvers se ridică o şcoală de polifonişti,

* Partea nordică a Ţărilor de Jos era împărţită în şapte provincii, între care se numărau comitatul Olandei şi al Zelandei, şi episcopatul Utrecht. Populaţia era alcătuită din olandezi şi frigieni.

** Partea sudică a Ţărilor de Jos era alcătuită din zece provincii, între care figurau, printre altele, comitatul Flandrei, ducatul de Brabant, episcopatul Liège ; populaţia era alcătuită din valoni (popor romanic, vorbind un dialect al limbii franceze) şi flamanzi (popor de origine germanică).

printre ai cărei reprezentanți se numără și Obrecht. Orlando Lasso a fost cîntăreț al catedralei din Anvers, iar mai tîrziu, în anul 1548, a locuit în acest oraș, pe care l-a vizitat adesea și după anul 1562, cînd se afla în fruntea capelei din München ; printre altele, Orlando Lasso venea la Anvers și cu scopul de a angaja cîntăreți pentru München [7].

Muzicienii neerlandezi se bucurau de o înaltă prețuire în Spania. Regii catolici ai Spaniei și împuterniciții lor în Țările de Jos impuneau catolicismul prin foc și sabie. O astfel de politică adoptată față de Țările de Jos nu l-a împiedicat pe sîngerosul și tiranicul rege al Spaniei Filip II să ceară consiliului de stat să-i fie trimiși cîntăreți neerlandezi pentru capela sa — aceasta în timp ce soldații săi vărsau sîngele neerlandezilor răsculați, în toiul evenimentelor revoluționare.

Sînt caracteristice și legăturile care existau în domeniul culturii muzicale între Țările de Jos și Anglia în secolul XVI (mai exact, în ultima treime a secolului XVI și în primele decenii ale secolului XVII : este suficient să menționăm maeștri ca Bull, Philips, Sweelinck, Cornet, precum și pe actorii și instrumentiștii englezi [8].

Și totuși, Țările de Jos au fost nevoite, pe la jumătatea secolului XVI, să cedeze altor țări rolul conducător în cultura muzicală.

Dacă în a doua jumătate a secolului XV și la începutul secolului XVI Dufay, Josquin des Prés și mulți alți maeștri neerlandezi se întorceau în patrie în anii bătrîneții, după lungi peregrinări prin Europa, și deveneau capii unor întregi școli de maeștri polifoniști (trebuie menționată, printre altele, vestita școală din Cambrai, fondată de Dufay), în schimb Orlando Lasso nu mai revine în Țările de Jos, stabilindu-se în Bavaria. Și mai semnificativ este faptul că, după generația lui Lasso, adică generația de maeștri născuți în prima treime a secolului XVI, ca Willaert și Cypriano da Rore — cel mai tînăr din acest grup fiind Lasso — Țările de Jos aproape că nu au mai dat compozitori însemnați ai polifoniei corale.

II

Această situație a fost cauzată de mai mulți factori.

Primul este includerea Țărilor de Jos, încă în ultimele decenii ale secolului XV, în imperiul habsburgic — fapt care a dat o grea lovitură poziției acestei țări în viața culturală a Europei. Atenția polifoniștilor neerlandezi era acum atrasă din ce în ce mai mult de centre culturale ca Parisul, Madridul, Roma, Veneția și alte mari focare artistice ale Italiei, Franței și Spaniei.

Orașele neerlandeze, care au jucat un rol atît de important de-a lungul întregului secol XV și la începutul secolului XVI, și-au pierdut brusc însemnătatea în al patrulea deceniu al secolului XVI, drept rezultat al dezvoltării unei noi producții, nestînjenite de bresle — nu la orașe, ci *la sate*, din care cauză o serie de orașe decad și-și pierd rolul conducător.

Acest fapt a avut drept consecință și o slăbire a interesului manifestat față de cultura artistică de către catedrale și de către pătura de sus, privilegiată, a populației orășenești. Orășenii avuți, renunțînd la arta decorativă monumentală (după cum se știe, în muzică această artă era reprezentată prin missă și prin motetul festiv), vădesc tot mai mult interes față de arta intimă, de interior : în pictură sînt preferate, de regulă, naturile

moarte şi portretele de familie, iar în muzică, cîntecele cu acompaniament instrumental, muzica pentru orga de cameră, pentru clavecin şi pentru ansamblurile de cameră alcătuite din instrumente cu coarde. A căpătat o mare dezvoltare şi creaţia locală autohtonă de cîntece : alături de cîntecele monodice, în activitatea muzicală de toate zilele a neerlandezilor se răspîndesc tot mai mult cele polifonice. Cîntecele polifonice neerlandeze (*liedekens*) au ajuns la o maximă înflorire tocmai în secolul XVI, fapt confirmat de marele număr de culegeri de cîntece care ni s-au păstrat.

În acelaşi timp, maeştrii neerlandezi, care activează vreme îndelungată în alte ţări (mai ales în Italia, care se afla la apogeul dezvoltării sale artistice, din perioada Renaşterii înalte), deşteaptă în patria lor interesul pentru laudele polifonice, pentru *frottole* şi pentru alte genuri legate de creaţia muzicală a popoarelor din sudul Europei.

După cum vedem, şi aici este vorba în primul rînd de genurile mici muzicale. O nouă dezvoltare a genurilor monumentale, decorative, are loc abia în secolul XVII.

Una din cauzele slăbirii atenţiei faţă de polifonia corală şi faţă de genurile monumentale în general a fost şi influenţa crescîndă a protestantismului. Protestantismul a prins şi în Ţările de Jos rădăcini adînci (nu numai în provinciile nordice, mai democratice, ci şi în cele sudice), îmbrăcînd formele cele mai variate : luteranismul, anabaptismul, dar mai ales calvinismul [9].

Din mărturiile contemporanilor, muzica, cîntecele, au adus o importantă contribuţie la succesul protestantismului. Astfel, pastorii calvinişti, stabiliţi la început în regiunea valonă, în jurul oraşelor Tournay, Lille, Valenciennes, iar apoi şi la Anvers, „îşi desfăşurau activitatea chiar şi în timpul meselor, în casele prietene, încercînd să atragă comesenii (la credinţa lor) cu ajutorul discuţiilor edificatoare şi împărţind cărţi şi culegeri de cîntări bisericeşti" [10]. În alte cazuri, „tipografiile calviniste inundau ţara cu pamflete, cu cărţi avînd un conţinut religios şi cu culegeri de cîntări bisericeşti" [11]. Protestanţii care erau prinşi mergeau la moarte cu bărbăţie, cîntînd psalmi „pînă la ultima suflare" [12].

În sfîrşit, numeroşi calvinişti alungaţi din Anglia veneau la Anvers, Lille, Tournay, Valenciennes ; „îndîrjiţi din cauza izgonirii lor, ruinaţi de pe urma confiscării averii şi animaţi de setea de răzbunare, ei îi îngrozeau pe tovarăşii lor de drum de pe corăbii şi din căruţe prin vorbirea lor violentă şi *prin cîntecele pe care le cîntau*" [13].

În condiţiile dezvoltării unei ample mişcări iconoclaste (de exemplu, memorabilul *Bildersturm* din anii 1565—1567, însoţit de distrugerea icoanelor, a statuilor şi a tot felul de obiecte folosite în cultul catolic) [14], sînt cît se poate de naturale şi atacurile împotriva cîntărilor bisericeşti, inclusiv împotriva polifoniei corale legate de cultul catolic.

CÎNTECELE GUEUX-ILOR

I

Perioada revoluției burgheze din Țările de Jos, care a început în a doua jumătate a secolului XVI și a durat 43 de ani, a limitat rolul polifoniei corale catolice și a determinat dezvoltarea cu precădere a poeziei și muzicii revoluționare. Aceasta din urmă și-a găsit o întruchipare strălucită în cîntecele *gueux*-ilor — reprezentanții opoziției naționale, despre care va fi vorba mai jos [15]. Aceste cîntece au jucat un mare rol în lupta poporului neerlandez pentru libertate.

Din nefericire, domeniul muzicii laice, și cu atît mai mult acela al muzicii populare, a fost extrem de puțin cercetat în muzicologia istorică, nefăcînd excepție nici lucrările muzicologilor neerlandezi.

Ne putem face o idee asupra caracterului muzicii *gueux*-ilor numai pe baza extrem de puținelor notații publicate.

Ca apartenență socială, cei mai mulți dintre *gueux* erau nobili, unii dintre ei făcînd chiar parte din marea aristocrație neerlandeză. Ei erau rupți de masele largi populare și, asemenea burgheziei germane, nu numai că nu au sprijinit revoluția populară, dar chiar s-au temut de ea. Totuși ei au contribuit la înfrîngerea asupritorilor spanioli. Acești patrioți, care și-au ales porecla de „cerșetori" (*gueux*), se plimbau în mod demonstrativ prin oraș în zdrențe de cerșetori și cu o traistă pe umăr, iar pentru cîntecele lor foloseau intonațiile populare ale așa-numitelor „cîntece scandaloase" (*Skandaleuze liedekens*) *.

Fără îndoială, aceste melodii constituiau o încercare a *gueux*-ilor de a se apropia de creația populară. Astfel, prin intermediul cîntecelor *gueux*-ilor, care au fost publicate, ne putem face în mod indirect o idee asupra mișcării revoluționare de masă a neerlandezilor.

Într-adevăr, lucrările pe care le avem la îndemînă vădesc — alături de o serie de particularități ale muzicii populare neerlandeze dintr-o pe-

* Așa numeau reprezentanții claselor dominante cîntecele periculoase pentru orînduirea socială pe care ei aveau interes s-o mențină.

rioadă anterioară — trăsături tipice pentru cîntecele protestante din alte ţări europene din perioada de care ne ocupăm.

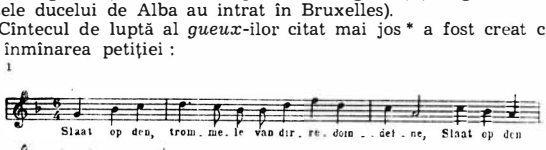
Aceste trăsături sînt cîntatul la unison, ritmul de marş, folosirea unor formule melodice răspîndite, reflectînd caracterele naţionale pe cale de cristalizare ale cîntecului neerlandez. Nu este o întîmplare faptul că imnul naţional olandez din zilele noastre îşi trage originea din cîntecele *gueux*-ilor.

Este semnificativ şi faptul că drept subiecte ale cîntecelor *gueux*-ilor serveau evenimente politice din perioada revoluţiei neerlandeze. Aceste cîntece fac un aspru rechizitoriu al tiraniei spaniole, îndreaptă o satiră acerbă împotriva slăbiciunilor asupritorilor şi în acelaşi timp exprimă credinţa fermă în victoria ce va veni.

Începutul înfloririi genului cîntecelor *gueux*-ilor se situează într-o perioadă scurtă, însă extrem de bogată în evenimente istorice : între 5 aprilie 1566 (cînd o delegaţie de aproape 300 de nobili i-a înmînat Margaretei de Parma, la Bruxelles, o petiţie în care se cerea încetarea persecuţiilor religioase şi reducerea impozitelor exagerate) şi august 1566 (cînd armatele ducelui de Alba au intrat în Bruxelles).

Cîntecul de luptă al *gueux*-ilor citat mai jos * a fost creat curînd după înmînarea petiţiei :

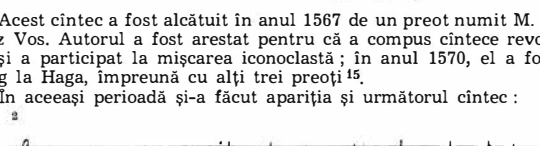
1



Acest cîntec a fost alcătuit în anul 1567 de un preot numit M. Arent Dirksz Vos. Autorul a fost arestat pentru că a compus cîntece revoluţionare şi a participat la mişcarea iconoclastă ; în anul 1570, el a fost ars pe rug la Haga, împreună cu alţi trei preoţi [15].

În aceeaşi perioadă şi-a făcut apariţia şi următorul cîntec :

2

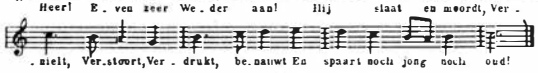


* Textul cîntecului este alcătuit din exclamaţiile : „Bateţi tobele !" „Să trăiţi, *gueux*, — aceasta e acum lozinca noastră" ; „Molima spaniolă se aşează ca fulgii de zăpadă" ; „Să trăiţi, *gueux*, nu vă pierdeţi vitejia şi nădejdea" ; „Să trăiţi, *gueux*, dumnezeu să vă ferească de moarte pe cîmpul de bătălie" etc. Aici şi mai departe este dată traducerea unora din strofele textului.

În primele două cuplete este vorba de reprezentanții înaltei aristocrații, care se aflau în fruntea *gueux*-ilor *.

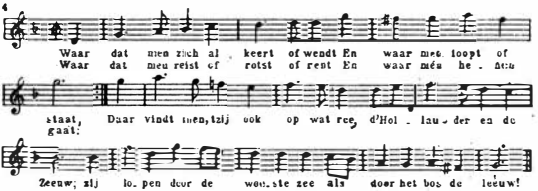
După cum se știe, ducele de Alba nu a rămas indiferent față de mișcarea *gueux*-ilor. El a organizat la repezeală o expediție, care i-a dat posibilitatea de a ocupa cîteva orașe în care mișcarea *gueux*-ilor era deosebit de activă, și anume Mehelen, Zutphen, Norden, Haarlem. Pătrunzînd în aceste orașe, oștile spaniole au întreprins represalii sîngeroase împotriva populației.

Iată un cîntec care vorbește despre fărădelegile comise la Mehelen de către oștile spaniole; în această privință este semnificativ textul: „Plînsete și țipete răsună, o, doamne! Sărman, popor, o, doamne! Spaniolii îl batjocoresc și nu cruță pe nimeni. Ei schingiuiesc și ucid, distrug și dărîmă. Ei nu au îndurare nici pentru tineri, nici pentru bătrîni" :



În sfîrșit, vom cita un cîntec al *gueux*-ilor avînd cu totul alt caracter, și anume, preamărind „puterea Țărilor de Jos".

Acest cîntec oglindește o altă perioadă din istoria țării **, și anume, perioada de după victoria revoluției burgheze în provinciile nordice. El exprimă pregnant idei și sentimente legate de succesul acestei revoluții și slăvește puterea Țărilor de Jos :



Regimul sîngeros al ducelui de Alba, închiderea „Camerelor maeștrilor retorici" *** și măsurile represive luate împotriva calviniștilor englezi, au culminat cu marile masacre de la Maastricht și Anvers, care au intrat

---

* Textul exprimă speranța că va veni o vreme cînd peste tot locul și de pe toate buzele va răsuna lozinca: „Să trăiți, *gueux!*"

** Cîntecul a fost creat după încheierea, în anul 1669, a unui armistițiu pe doisprezece ani.

*** Societăți de literați și de actori amatori.

în istorie sub numele de „furia spaniolă". În aceşti ani, întreaga viaţă economică şi culturală a Ţărilor de Jos a fost complet dezorganizată şi emigraţia a luat mari proporţii.

Devastarea Anversului din anul 1576 a marcat o cotitură în istoria acestui oraş, care deţinuse pînă atunci rolul conducător : locul său a fost luat de oraşul Amsterdam. În al optulea şi al nouălea deceniu ale secolului XVI începe o perioadă de gravă criză a culturii neerlandeze.

Totodată, cu începere din perioada revoluţiei neerlandeze, este necesar să ne ocupăm separat de istoria provinciilor nordice şi de cea a provinciilor sudice : deosebiri din ce în ce mai pronunţate în ce priveşte destinele lor s-au făcut simţite încă în perioada anterioară.

Provinciile nordice, care în jurul anului 1609 şi-au cucerit independenţa, au trăit, în condiţiile orînduirii burgheze, o perioadă de impetuoasă dezvoltare culturală, care a dus, în domeniul artelor plastice, la crearea unor genuri noi, necunoscute pînă atunci, atît în pictură, cît şi în arta decorativă.

Cultura provinciilor sudice, după o scurtă înflorire (la hotarul dintre secolele XV şi XVI) a ajuns la o decadenţă totală.

Însă atît în nordul cît şi în sudul ţării, la începutul secolului XVII, adică spre sfîrşitul revoluţiei burgheze, *interesul faţă de muzică scade considerabil.* Orientările ideologice cele mai importante şi mai progresiste iau fiinţă în primul rînd în domeniul dezvoltării ştiinţelor experimentale ale naturii (la nord) şi în domeniul picturii (atît la nord, cît şi la sud).

În perioada culminantă din istoria polifoniei neerlandeze, perioadă legată de creaţia lui Orlando Lasso, în această artă s-au afirmat cu hotărîre o serie de trăsături care o apropie de pictura din acea epocă.

După cum se ştie, pictura olandeză şi cea flamandă din secolele XVI—XVII posedă aceeaşi orientare şi aceleaşi principii creatoare.

Această orientare comună reflectă unele trăsături specifice ale culturii neerlandeze. Unitatea culturală a neerlandezilor s-a afirmat în special după revoluţia burgheză. Ea a devenit evidentă şi în muzica acelei vremi, mai ales în creaţia marelui maestru flamand din secolul XVI, Orlando Lasso.

Ce este caracteristic pentru cultura artistică neerlandeză înaintată din secolele XVI—XVII ? — Orientarea realistă, care se manifestă consecvent în crearea unor noi varietăţi ale picturii — peisajul, portretul de familie, natura moartă, aşa-numita „pictură de gen" ; într-o nouă sferă de subiecte, precum şi în întreaga manieră artistică a pictorilor.

Despre realism am vorbit şi în legătură cu arta italiană din secolul XVI, însă realismul în arta italiană era cu totul altul decît acela pe care îl întîlnim aici : trasînd o paralelă între realismul italian din perioada Renaşterii înalte şi realismul artei neerlandeze, vom putea dezvălui pregnant trăsăturile distinctive ale celor două arte.

Pentru pictura neerlandeză este caracteristică o şi mai mare atenţie acordată realităţii înconjurătoare, decît în cazul maeştrilor Renaşterii italiene : pictorii neerlandezi merg pînă la a reproduce întocmai detalii din viaţa de toate zilele şi din natură, precum şi o multitudine de obiecte des-

prinse direct din realitate. Astfel se explică răspindirea pe care a căpătat-o la neerlandezi natura moartă, gen necunoscut în pictura Renașterii italiene.

Totodată, la reprezentanții mai puțin importanți ai picturii neerlandeze (spre deosebire de marii maeștri, în frunte cu Rembrandt și Rubens) se vădește în mai mică măsură tendința de a *sintetiza* fenomenele realității și de a dezvălui legile lor interne — legi ce se situau în centrul atenției esteticii înaintate a Renașterii italiene.

Michelangelo caracterizează sugestiv, deși nu fără exagerări, această deosebire fundamentală dintre maniera picturii italiene și aceea a picturii neerlandeze, în următoarele cuvinte :

„În Flandra sînt pictate mai ales așa-numitele peisaje și numeroase figuri dispuse dezordonat... Acolo lipsesc rațiunea, arta, simetria, alegerea judicioasă, măreția... Dacă vorbesc așa de aspru despre pictura flamandă, nu o fac pentru că ea nu ar fi bună de nimic, ci pentru că are defectul de a dori să reprezinte în mod desăvîrșit o mulțime de lucruri atît de importante, încît ar fi suficient să se oprească asupra unuia singur dintre ele ; în același timp, această artă nu redă nimic în mod complet satisfăcător“ [17].

Proporția și echilibrul, care jucau un rol atît de important în estetica Renașterii italiene, trec pe planul al doilea la pictorii neerlandezi. Aceștia consideră drept cheie de boltă reflectarea fidelă a tuturor aspectelor realității, oricît de puțin atrăgătoare ar fi ele, fără a respecta, ca maeștrii italieni, proporțiile interioare, echilibrul și criteriul frumuseții absolute, armonioase.

G. V. Plehanov, vizitînd galeria de tablouri „Casa Mauriciu“ din Haga, notează în carnetul său : „Rembrandt, Suzana. Ce bine este pictat trupul Suzanei : parcă ar fi vie ! Și cît de urît este acest trup“ [18]. Într-adevăr, „să privim nu numai portretele olandeze, ci și reprezentarea lui Hristos și a maicii domnului în pictura olandeză : chipurile urîte sînt redate fără nici un fel de înfrumusețări... Canonul romanic al frumuseții a dispărut“ [19].

Trebuie precizat că pictorii nu fixează anomalii întîmplătoare, ci sintetizează în mod artistic trăsăturile tipice ale originalului, dîndu-le evaluarea cuvenită.

De aceea, olandezul Rembrandt — unul din marii reprezentanți ai realismului în pictură — este comparat pe bună dreptate cu Shakespeare și cu Balzac.

Cei mai buni maeștri ai picturii flamande din secolul XVI—XVII îmbrățișează un domeniu vast din viața de toate zilele a țării lor, captivînd adesea atenția și simpatia privitorilor cu ajutorul detaliilor din tablourile lor, executate cu o artă uluitoare. Și pentru pictura flamandă este caracteristică predominarea orientării realiste, care atinge un înalt nivel artistic la Rubens și la alți pictori din aceeași școală. Ca și olandezii, flamanzii înfățișează frecvent „bucătării, bîlciuri“ etc. Snyders, contemporan al lui Rubens, a fost celebru ca autor de naturi moarte, care împodobeau nu numai sufrageriile și cămările negustorilor bogați din Anvers, ci și încăperile mănăstirilor [20].

Spre deosebire de spiritul ascetismului calvinist *, care a predominat în cultura olandeză după revoluția burgheză, Rubens abuzează uneori, în mod conștient, de imagini senzuale : idealul cumpătării, al simplității, al naturaleței, face loc unei expresivități exagerate.

Și în această privință arta pictorilor flamanzi (și olandezi) din secolul XVII posedă multe trăsături comune cu creația marelui lor contemporan, muzicianul Orlando Lasso. Trăsăturile care s-au afirmat atît de strălucit în pictură, care era pe atunci domeniul principal al artei neerlandeze, și-au făcut apariția cu un secol mai devreme în muzică — principalul domeniu al artei neerlandeze din prima jumătate a secolului XVI.

* „Ce sînt culorile, — scrie, de exemplu, Jacob Cats, unul din poeții favoriți ai olandezilor, — dacă bunele moravuri nu împodobesc mintea și trupul ? Înfățișarea exterioară este înșelătoare și trebuie să plictisească pe oricine o privește, căci frumusețea trupească este trecătoare și doar frumusețea sufletească are preț" [21].

ORLANDO LASSO

I

Data exactă a naşterii lui Orlando Lasso * nu a fost încă stabilită. După părerea lui A. Sandberger, excelent cunoscător al biografiei acestui compozitor, din cele trei date presupuse ale naşterii lui Lasso (1520, 1530, 1532) prima este inacceptabilă, iar dintre celelalte două Sandberger preferă, pentru mai multe motive, anul 1530 [22].

Însă în una din ultimele lucrări ale sale, Norbert Dufourcq, profesor la conservatorul naţional din Paris, afirmă că anul 1532 este adevărata dată a naşterii lui Lasso (pag. 96).

Se pare că Orlando Lasso era originar din oraşul Mons din provincia Hennegau (Hainaut), unde a cîntat încă de copil în corul bisericii sf. Nicolae. În anul 1544, îl ia în serviciul său unul din generalii lui Carol V, Ferdinand Gonzaga, care a fost fermecat de vocea tînărului cîntăreţ (după unele date, în copilărie Orlando poseda o voce atît de remarcabilă, încît a fost chiar răpit, fiind eliberat numai în schimbul unei mari sume de bani).

Însoţindu-l pe Gonzaga, Lasso colindă Franţa, Italia nordică şi Sicilia. A putut fi stabilit că el a stat un timp mai mult sau mai puţin îndelungat la Milano, Neapole şi Roma ; din unele documente rezultă că Lasso a condus aici, un timp, activitatea muzicală la biserica San Giovanni di Laterano. A fost stabilit că în mai 1555 Lasso se afla la Anvers. Aici şi la Veneţia au fost publicate primele sale lucrări — madrigale, villanelle, chansons şi motete. După cum vedem, în anii maturităţii Lasso a început să colinde Europa ; în această privinţă, el a continuat tradiţia „neastîmpărului" compatrioţilor săi — maeştrii franco-flamanzi.

La invitaţia ducelui Bavariei Albrecht V, Orlando Lasso îşi leagă soarta, spre sfîrşitul anului 1556, de capela curţii de la München, unde activează mai întîi ca simplu cîntăreţ (tenor), iar începînd din anul 1563 devine

* La început, Lasso se numea Roland de Lassus, dar el însuşi prefera să i se spună Orlando Lasso ; contemporanii germani şi italieni ai lui Lasso utilizau aproape exclusiv acest din urmă nume.

conducător muzical al capelei * („*Maistre de la chapelle*") ; această funcție a lui este menționată pentru prima dată pe foaia de titlu a „Noilor cîntece pe patru voci" *(Nouvelles chansons à quatre parties),* publicate în anul 1564.

Cu tot serviciul său permanent la München, Lasso continuă călătoriile sale prin Europa. El vizitează din nou Țările de Jos, Stuttgart, Ferrara (unde îl găsim, în anul 1567, la curtea mecenatului Alfons II); de două ori (în anii 1571 și 1574) el vine la Paris, unde se intîlnește cu membrii „Pleiadei" Ronsard, Baïf și cu alți activiști ai artei franceze. În anii 1578 și 1585 Lasso se află din nou în Italia. El a murit la 14 iunie 1594 la München.

În cursul ultimei și cele mai lungi perioade a vieții și creației sale, Lasso manifestă un profund interes față de cultura muzicală germană. El creează cîntece polifonice remarcabile, folosind imagini pline de culoare, desprinse din cîntecul popular german și însușindu-și tezaurul creației populare germane. Deși Orlando Lasso rămîne, în fond, un muzician al patriei sale, păstrînd și dezvoltînd cele mai bune tradiții ale școlii neerlandeze, el joacă în același timp un rol de frunte în dezvoltarea muzicii polifonice germane. O serie de maeștri importanți, între care și Eckhardt, au fost elevi ai lui Lasso. Printre alți elevi renumiți ai lui trebuie menționat Giovanni Gabrieli, care, de la vîrsta de 18 ani pînă la 22 de ani, s-a aflat la curtea bavareză, sub îndrumarea directă a lui Orlando Lasso.

Înainte de a trece la caracterizarea creației lui Orlando Lasso, vom încerca să punem în evidență orientarea sa principală și evoluția sa.

Primul fapt, care este evident chiar dacă aruncăm o privire fugară asupra figurii creatoare a lui Lasso și asupra principalelor genuri cultivate de el, este caracterul său umanist, de om al Renașterii. Aflîndu-se în serviciul lui Battista d'Azzia, Orlando a avut ocazia să vină în contact direct cu diferitele orientări artistice ale Renașterii și a figurat printre cei mai de seamă activiști ai academiilor umaniste napolitane. Este lesne de înțeles interesul pe care l-a nutrit Lasso față de creația lui Petrarca — o autoritate printre umaniștii italieni din acea vreme — și față de curentul atît de răspîndit pe atunci, inițiat de acesta ; de asemenea, alături de lucrările rafinate ale poeziei italiene din vremea Renașterii, el a știut să aprecieze stilul „macaronic" și genurile comediei „*dell'arte*" **.

Primii zece ani de activitate componistică a lui Lasso au fost consacrați în special madrigalului, cel mai caracteristic gen muzical al Renașterii, Lasso fiind unul din pionierii acestui gen.

În afară de madrigale, Orlando Lasso a compus *villanelle,* iar ceva mai tîrziu, *chansons* în stil francez ; un imbold în plus pentru compunerea acestora din urmă au fost cele două călătorii ale sale la Paris și contactul cu compozitorii din cercul lui Janequin. Ceva mai tîrziu, Lasso include în sfera creației sale și cîntecul polifonic german.

Pînă și în misse, dar mai ales în motete, Orlando Lasso apare ca un artist tipic al Renașterii și totodată ca un fiu credincios al poporului și al țării sale. Abordînd adesea genuri muzicale care fac parte din patrimoniul cultural al altor țări, Lasso le prelucrează în spiritul tradițiilor patriei sale și pune la baza tratării lor trăsăturile culturii muzicale neerlan-

* În anul 1569 efectivul acestei capele — extrem de numeros pentru acea vreme — era de 61 de persoane, fără a socoti un cor format din 18 copii.

** În Italia, Lasso creează, printre altele, o scenetă comică publicată în anul 1581 și avînd ca personaje pe Arlechin și pe patronul acestuia Pantalone.

deze, pe care și le-a însușit încă în copilărie, cînd a fost corist al bisericii din Anvers.

Ca orientare principală a creației sale, Lasso este în primul rînd un compozitor *realist*. Abordînd cele mai variate genuri muzicale, el năzuiește să întruchipeze veridic figurile umane tipice pentru epoca lui. El zugrăvește viu și convingător tablouri din viața vremii lui, folosind un limbaj muzical care îmbină o înaltă măiestrie cu accesibilitatea. Lasso a fost un autentic artist popular al vremii sale.

Multilateralitatea și varietatea creației lui Lasso au reflectat sfera vastă de idei și de sentimente ale acestui artist — de la meditația filozofică profundă pînă la zugrăvirea, în chip de „tablouri" muzicale, a unor mici scene de gen, care reflectă întocmai viața de toate zilele a diferitelor pături sociale din vremea sa.

Fiind excepțional de multilateral în activitatea sa artistică, Lasso răspundea prompt la problemele cele mai complexe ale culturii epocii sale [23]. În acest plan, el a fost un umanist tipic, atît prin cultura cît și prin concepțiile sale. De aceea Lasso a căutat, după cum am arătat mai sus, să-și însușească aproape toate manierele scriiturii muzicale, cristalizate în epoca Renașterii în diferite țări.

În toate genurile muzicale tratate de el apare o trăsătură specifică : *pregnanța* caracterizării și o mare forță a expresivității (uneori exagerată, în spiritul lui Rubens). Este interesant faptul că această trăsătură a fost relevată și de contemporanii lui Lasso. Unul dintre aceștia scrie că „la Lasso întîlnim o plasticitate nemaiauzită a imaginilor și o expresivitate atît de pasionată, încît merită numele de demonism". Și mai tîrziu, în secolul XVIII, era permanent subliniată aceeași trăsătură : Quickelberg vorbește în anul 1770 despre „capacitatea lui Lasso de a exprima cu o forță imensă diferite trăiri, pe care parcă le pune în fața ochilor noștri" [24].

Această capacitate de a întruchipa sugestiv, „palpabil", o imagine artistică și de a o caracteriza pînă în cele mai mici amănunte, se vădește mai ales în madrigalele lui Lasso.

Care sînt textele folosite cu precădere în lucrările lui Lasso ? Și aici întîlnim o mare varietate. El a utilizat ode ale lui Horațiu, fragmente din *Eneida* de Virgiliu, versuri ale poeților „Pleiadei" (Ronsard, du Bellay), ale poeților umaniști italieni Petrarca și Ariosto, cîntece populare germane din culegerea lui Otto Foerster, lucrări ale maestrului-cîntăreț Hans Sachs, însă, la nevoie, nu s-a dat în lături să scrie și pe texte ale poeților de curte ai principelui Gonzaga.

Vedem așa dar că materialul poetic folosit de Lasso în creația sa este cît se poate de variat. Și peste tot el a știut să scoată în evidență principalul, esențialul din punctul de vedere al dramatismului, indiferent dacă poetul de la care își împrumuta textul era Horațiu, Petrarca sau Virgiliu : la toți aceștia, Lasso a accentuat nu trăsăturile arhaice, ci pe cele realiste, legate de viață. Ca și alți contemporani ai săi, el a folosit elemente ale muzicii imitative, mergînd uneori pînă la efectuarea unor experiențe extrem de îndrăznețe *, și a conferit lucrărilor sale trăsături coloristice (recurgînd la folosirea concomitentă a mai multor coruri).

* Astfel, în unul din motetele sale, Lasso — conformîndu-se cerințelor textului — imită cu ajutorul vocilor sunetele flautului și ale lăutei, încearcă să redea cu ajutorul unei muzici imitative pline de fantezie, hohotele de rîs etc.

Dar și acest mare maestru al polifoniei Renașterii, îndrăgostit de viață, a manifestat unele contradicții. În perioada contrareformei, el a căzut sub influența religiei catolice — ceea ce se remarcă mai ales în ultima etapă, cea müncheneză, a vieții și creației sale — în special datorită faptului că, începînd din anul 1555, catolicismul a prins din nou puteri la München. Evoluția lui Lasso în această direcție este oglindită și de raportul dintre diferitele genuri muzicale din creația sa. Dacă în cele zece culegeri publicate de el între anii 1555—1564 predomină lucrările laice (141 față de 47 de lucrări religioase), în schimb după anul 1564 raportul dintre lucrările laice și cele religioase se schimbă radical : genurile muzicii bisericești trec în chip vădit pe primul plan.

Dar și în lucrările lui Orlando Lasso care aparțin genurilor de cult predomină tendințe laice realiste și trăsături ale Renașterii.

Acest lucru este evident în cele 53 de misse ale lui Lasso *. În missele sale, compozitorul nu numai că folosește cîntece populare drept *cantus firmus*, dar le introduce și în țesătura muzicală generală a polifoniei bazate pe imitație, la fel cum procedează Palestrina și mulți alți maeștri din epoca Renașterii.

Orlando Lasso scrie *întregi secțiuni ale misselor sale în factura de cîntec popular*, creează motive tematice plastice, folosite de-a lungul unor porțiuni considerabile ale missei, aplică procedeul repartizării țesăturii polifonice în funcție de coloritul sonor și folosește alternarea masivelor corale.

Totodată, alături de missele în care predomină procedeul imitației, Orlando Lasso folosește și scriitura acordico-silabică.

Înarmat cu cele mai bune realizări ale maeștrilor din țări diferite în domeniul scriiturii muzicale, Lasso rămîne totdeauna el însuși, vădind pînă și în misse puternica originalitate a stilului său muzical **.

Această originalitate a stilului lui Lasso se manifestă și mai strălucit în motetele sale, care constituie, poate, unul din cele mai importante genuri din creația sa.

Preferința pe care Lasso o acordă motetului nu este întîmplătoare : acest gen de tranziție oferea compozitorului mai multă libertate în exprimarea unei game extrem de variate de sentimente.

---

* După cum vom vedea mai departe, în creația de cult a lui Orlando Lasso — spre deosebire de Palestrina — missa nu este genul principal, situîndu-se pe locul al doilea, după motet.

** În genul missei, ca și în întreaga sa creație, Orlando Lasso a evoluat considerabil de-a lungul vieții sale. Pentru perioada sa de tinerețe este tipic principiul scriiturii „de motet" ; utilizarea unor motive laconice pe primele cuvinte ale textului se îmbină cu procedeul imitației, factura omofonică nefiind utilizată. Pentru perioada mijlocie a creației compozitorului sînt caracteristice „missele-cîntece", străbătute de la un capăt la altul de intonațiile cîntecului popular folosit drept *cantus firmus*. În missele din ultima sa perioadă, Orlando Lasso renunță la multiplicitatea trăsăturilor stilistice din perioada de tinerețe, adoptînd o scriitură extrem de unitară și concentrată : „missele-motete" din prima perioadă și „missele-cîntece" din cea de-a doua, sînt scrise toate într-un stil nou, în care se vădește tendința de a mări numărul vocilor, o mare moderație în folosirea procedeelor pur exterioare ale muzicii imitative, predominarea facturii armonice și fixarea modurilor noi — majorul și minorul.

II

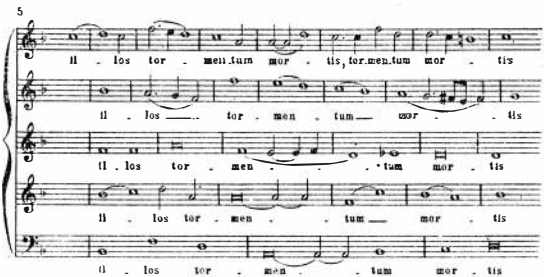
Ca și Josquin, Orlando Lasso a vădit o mare dragoste pentru genul motetului : culegerea *Magnum opus musicum*, publicată la 10 ani după moartea maestrului, de fiii acestuia, cuprinde nu mai puțin de 516 motete. În motetele sale, Orlando Lasso a folosit resurse excepționale de variate. Motetele sale ocazionale — deosebit de numeroase — sînt solemne, avîntate, pompoase, sărbătorești, pline de un patos retoric ; în alte motete apar imagini profund lirice, pătrunse de durere sau de bucurie.

Adesea, Lasso folosește în motetele sale elemente ale scriiturii *madrigalului și cîntecului.*

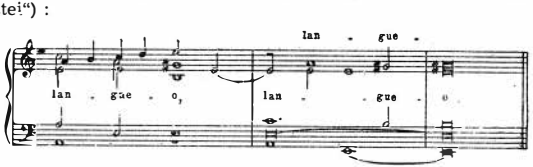
Motetul nr. 218 pe cuvintele *Quis mihi det lacrimis gemitus,* din culegerea susmenționată, este străbătut de o durere profundă. Este deosebit de expresivă muzica bogată în modulații, scrisă pe un text care vorbește despre gemete și vaiete (*lacrimae, gemitus, suspiria, fletus, plangere, heu* etc.) [25].

Sînt foarte impresionante lamentările păcătosului care se căiește, din motetul nr. 236. Exclamațiile timide pe cuvintele : *„ut poenitens clamem, peccavi"* („plin de căință strig : am păcătuit") evoluează de la măsurile inițiale liniștite pînă la strigătul pasionat din partea mediană — *„munda me"* („purifică-mă"), ajungînd la accente disperate pe cuvintele *„ut poenitens clamem"*, iar la sfîrșit, *„Miserere"* („fie-ți milă" este intonat în surdină).

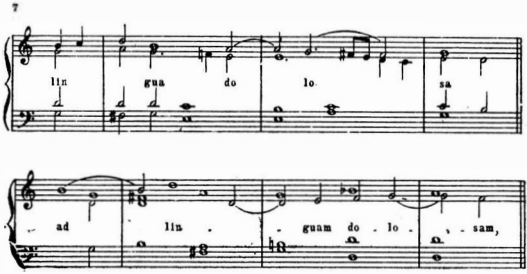
În motetul nr. 260, sînt extrem de expresive intervalele de septimă și de nonă între bas și vocea superioară : [25]



Se remarcă printr-o mare frumusețe motetul nr. 353, pe un text împrumutat din *Cîntarea cîntărilor ;* este deosebit de remarcabilă încheierea acestuia, pe cuvintele *„quia amore langueo"* („căci mă sfîrșesc din cauza dragostei") :



Unul din motetele cele mai impresionante ale lui Orlando Lasso este nr. 629. Merită atenție muzica plină de expresivitate, pe cuvintele *„lingua dolosa"* :



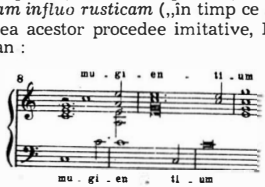
Umorul specific creației lui Orlando Lasso — mai ales în cîntecele sale — apare și în motete. Compozitorul zugrăvește de multe ori în motetele sale, în chip de batjocură, figuri de călugări beți, pe care îi pune înadins să cînte dezlînat și încîlcit. Așa, de pildă, motetul pe opt voci *„Jam lucis orto sidere"* are un caracter umoristic, aproape burlesc : e vorba de cîntecul unor călugări beți, care amestecă în mod comic frazele unui imn religios cu versuri de-ale studenților rătăcitori.

Multe motete ale lui Lasso sînt legate de muzica populară. Astfel, de exemplu, motivul principal al motetului nr. 196 coincide aproape întocmai cu răspînditul cîntec de crăciun : „Iosif, iubitul meu Iosif" (*„Joseph, lieber Joseph mein"*).

Într-un alt motet de crăciun (nr. 195), pe textul *„Exsultet coelum"* (*„Veselească-se cerul"*), se repetă de unsprezece ori un motiv ostinat cu caracter de cîntec popular, cînd pe dominantă, cînd pe tonică, formînd un fel de variații ; același procedeu este folosit și în motetele nr. 234 și 235.

În alte motete (de exemplu nr. 216 și 217) apare clar forma de rondo : la sfîrșitul motetului nr. 216 se repetă cele douăsprezece măsuri de la începutul acestei lucrări ; același lucru se întîmplă și la sfîrșitul motetului nr. 217. Datorită acestui fapt, secțiunile care se repetă capătă caracterul unui fel de riturnel, care posedă un ritm specific.

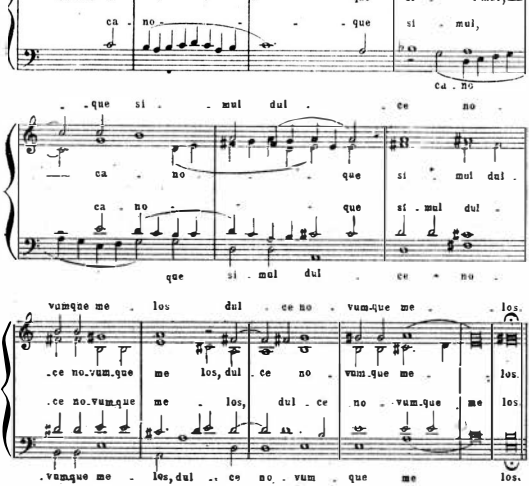
În motetul nr. 427 — fermecătoare piesă bucolică, apropiată de madrigal prin caracterul său — compozitorul folosește cu succes muzica imitativă : aici se aud cimpoiul și flautul de păstor și răsună behăitul oilor, pe cuvintele *dum fistulam influo rusticam* („în timp ce suflu într-un fluier țărănesc") ; în utilizarea acestor procedee imitative, Lasso reușește să evite naturalismul grosolan :



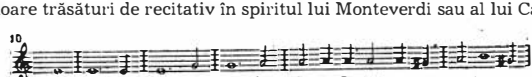
În motetele nr. 413—415, Lasso zugrăveşte tablouri ale vieţii săteşti. Şi aici predomină muzica imitativă.

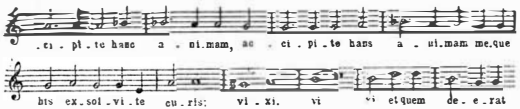
În motetele nr. 511 şi 512, el introduce secvenţa lui Notker, devenită populară cu trecerea timpului : *„Media vita in morte sumus“* [36].

Motetele lui Lasso pe text religios îşi datorează marea expresivitate şi capacitate de a impresiona faptului că el *adapta adesea astfel de texte la lucrări scrise iniţial pe teme laice*. În acelaşi timp. compozitorul nu se stia să păstreze în motete succesiuni cromatice îndrăzneţe şi alăturări de acorduri care, pentru jumătatea secolului XVI, constituiau un indice al folosirii aşa-numitelor „melodii noi“. Iată, de exemplu, un fragment dintr-un motet scris in anul 1555. adică încă în anii de tinereţe ai lui Lasso :



În mai multe motete, compozitorul foloseşte şi alte *procedee novatoare*. Astfel, în culegerea menţionată figurează numeroase piese cu *factură omofonică*. Punînd pe muzică, în motetul nr. 431, un fragment din Virgiliu, Lasso redă în formă de motet o tiradă patetică a Didonei, conferind vocii superioare trăsături de recitativ în spiritul lui Monteverdi sau al lui Cavalii:

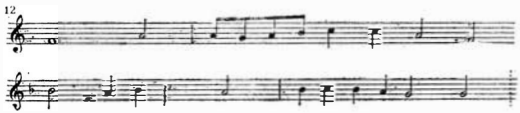




Această piesă, publicată încă în anul 1570, anticipă în mod remarcabil monodia.

Motetul nr. 469 este un duet pentru două voci de sopran, anticipînd genul *duetului de cameră*. Dialogul vocilor se desfăşoară în formă de canon (este posibil ca aici să se fi avut în vedere efectul de ecou); se repetă de douăzeci şi una de ori scurtul motiv:

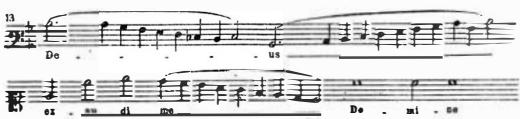
Acest motet este înrudit cu nr. 468, în care se repetă de douăzeci şi două de ori motivul:

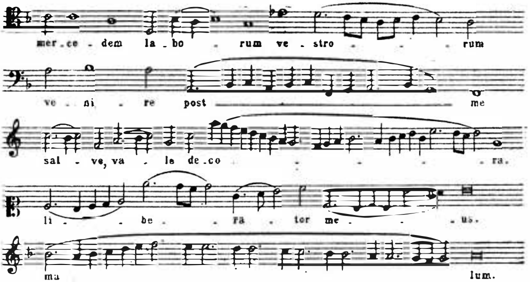


Este important faptul că în ambele lucrări sînt folosite motive populare. Motetul nr. 624 pe şase voci se remarcă prin factura sa pe de-a-ntregul *omofonică*: el este format în întregime din recitativ, fără nici o urmă de imitaţie.

În unele motete ale sale, Lasso îmbină în chip măiestrit trăsături ale *motetului*, ale *madrigalului* şi ale *cîntecului*. Aşa sînt motetele nr. 593—598, care se remarcă prin motivele lor viu colorate.

Merită o atenţie deosebită 24 de lucrări pe două voci din aceeaşi culegere, caracterizate printr-o mare măiestrie: ele sînt scrise pentru băieţii din cor şi pentru coriştii adulţi ai capelei, în chip de exerciţii pentru cîştigarea unei înalte virtuozităţi tehnice şi a supleţei în execuţie. Aceste piese sînt alcătuite din imitaţii, *stretto*-uri şi fioriturі de tot felul, în mişcare directă şi contrară; ele conţin numeroase subtilităţi ritmice, dialoguri însufleţite ale vocilor şi treceri ale liniei melodice de la o voce la alta. Bogata coloratură presupune folosirea resurselor vocale celor mai variate etc. În acelaşi timp aceste piese, care necesită o pregătire serioasă şi o mare virtuozitate, impresionează prin profundul lor conţinut:





Este semnificativ faptul că Den, profesorul lui Glinka, analizînd detaliat, în manualul său de contrapunct, „exercițiile“ lui Lasso, semnalează 48 de momente interesante într-una din piesele respective.

Alături de realizările sale, Lasso vădește o anumită limitare în alegerea sferei de imagini și utilizarea mijloacelor de expresie muzicală. Așa, de exemplu, în motetul nr. 338 și în multe altele, cele două motive *contrastante* care apar în expoziția lucrării nu sînt folosite în dezvoltarea muzicală care urmează.

Motetele lui Lasso, privite în ansamblul lor, sînt caracterizate prin îndrăzneala limbajului muzical, care se vădește în utilizarea frecventă a alterațiilor, în juxtapunerile armonice neașteptate, în folosirea culorilor sonore. Și aici Lasso prelucrează, pe baza muzicii neerlandeze, cele mai variate tipuri de motet.

Totodată, cu tot caracterul novator al muzicii sale, în tematica, dezvoltarea și caracterul general al acesteia, Lasso nu depășește limitele principiilor stilistice caracteristice pentru polifonia scriiturii severe.

III

Specificul stilului lui Orlando Lasso, realismul său, apropierea de pictura neerlandeză de gen, se manifestă deosebit de strălucit în redarea situațiilor din viața de toate zilele. Umorul bonom, puțin grosolan, și satira ascuțită, își fac apariția în genuri laice ca *villanella, chanson*-ul francez și cîntecul polifonic german (Lied).

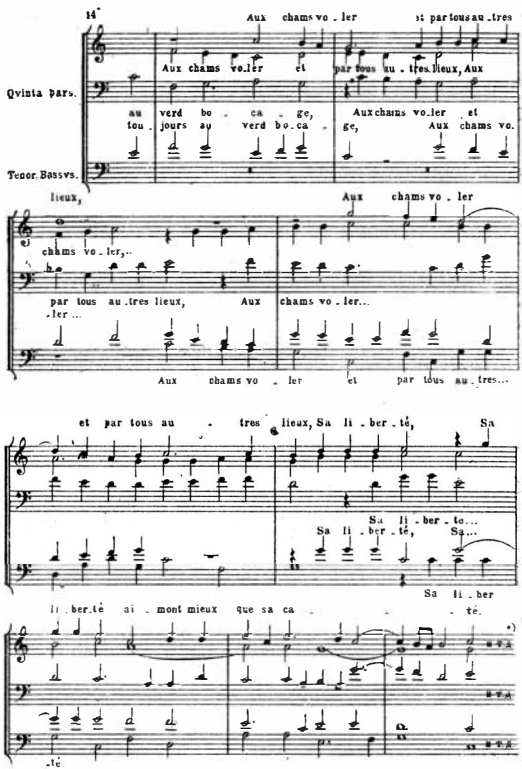
Aici compozitorul face să defileze un șir întreg de imagini și personaje tipice pentru acea vreme. El prezintă și scene de stradă, și satire îndreptate împotriva clerului, și tablouri din viața de familie, și multe altele.

Un domeniu aparte al creației lui Lasso îl constituie un mare grup de lucrări scrise în genul și caracterul *chanson*-ului francez.

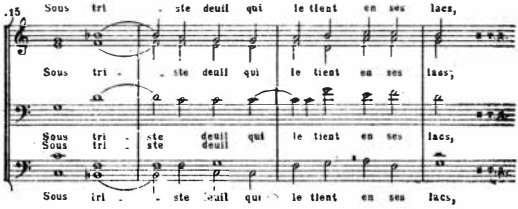
Și aici, sfera de imagini este vastă : pe de o parte, mici scene pitorești din viața de toate zile — ca în lucrarea *La bîlci în Arras* — sau chipul unei tinere țărănci care lucrează la vie ; pe de altă parte, o rugă adresată zeiței antice a dragostei, Cypris „cea cu ochii luminoși“, sau o miniatură fină, curtenitoare, ca *Fleur de dame.*

Autorii textelor sint poeți francezi de frunte : François Villon, du Bellay și alți membri ai „Pleiadei", în frunte cu Ronsard. Muzica tuturor acestor lucrări este veridică, plină de viață, lipsită de convenționalismul ce apărea atît de frecvent la unii autori de *chansons* franceze, a căror creație purta amprenta etichetei de curte.

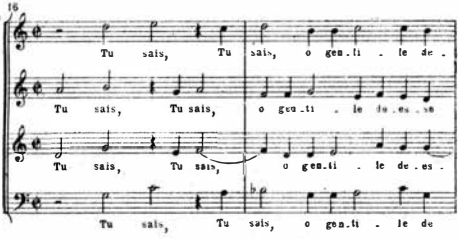
În textul cîntecului *Le rossignol plaisant et gracieux* („Privighetoarea gingașă și dragă"), poetul compară în mod subtil inima care se zbuciumă „în lanțurile iubirii" cu o privighetoare dornică de libertate, care, închisă în colivie, tînjește după desișul pădurii :

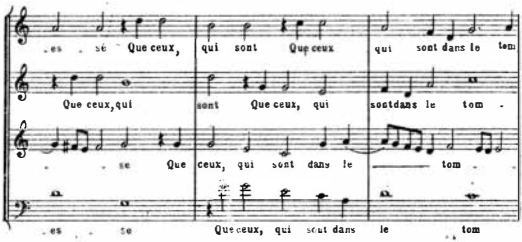


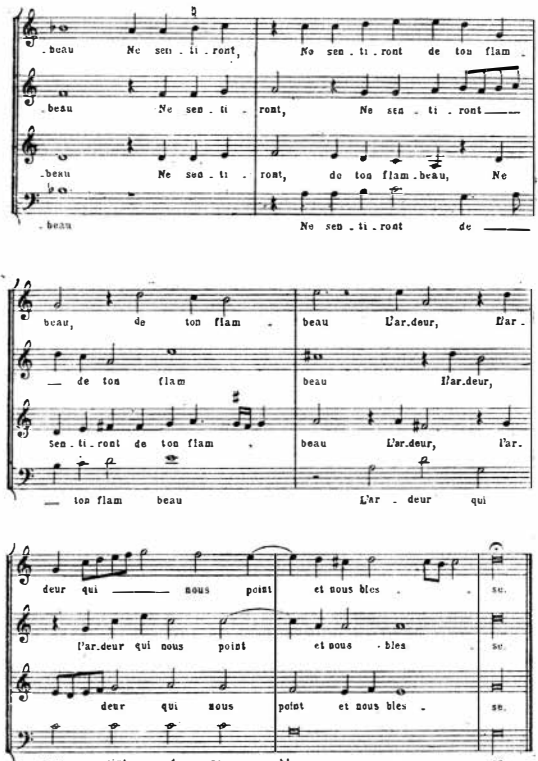
Pe acest text poetic oarecum afectat, Lasso creează un cîntec remarcabil : un motiv care se avîntă în sus (imaginea privighetorii) formează un contrast puternic cu acordurile lente, îndurerate („chinurile dragostei") :



O mare sinceritate în redarea neliniştei şi a zbuciumului caracterizează cîntecul *O mère des amours Cypride* („Cypris, mamă a iubirii"), în care poetul o întreabă pe zeiţă pentru ce a aprins flacăra iubirii în pieptul lui obosit :



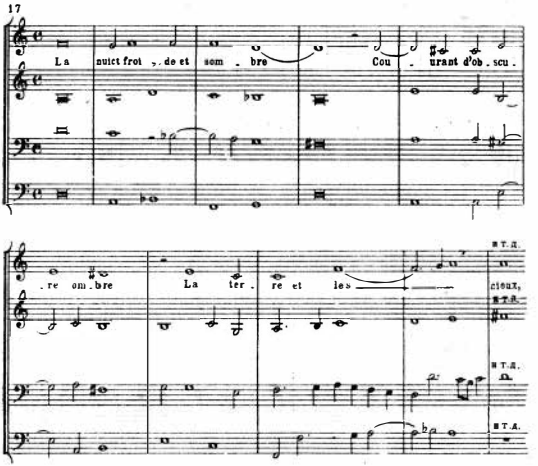




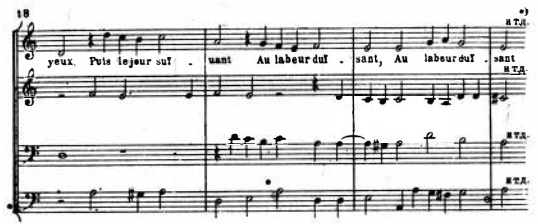
Cadențele întrerupte, neliniștite, și trecerea — parcă nesigură — a frazelor melodice, în chip de imitații, de la o voce la alta, redau zbuciumul sufletesc, zugrăvind în mod liric figura îndrăgostitului.

Cîntecul *La nuit froide et sombre* („Noaptea rece și întunecoasă") se remarcă printr-o mare îndrăzneală, în epoca madrigalului „cromatic" al lui Marenzio și Gesualdo. Este deosebit de important faptul că, în timp ce la Marenzio și mai ales la Gesualdo cromatismele formează în majoritatea cazurilor juxtapuneri întîmplătoare de acorduri, la Lasso ele contribuie în chipul cel mai precis la fixarea funcțiunilor modale, armonice.

În acest cîntec apare la început imaginea „nopții reci și întunecoase, care a cuprins pămîntul, cufundînd oamenii într-un somn adînc“ ; acordurile, încremenite parcă, înșirate cu îndrăzneală într-o înlănțuire capricioasă, se remarcă prin abundența alterațiilor și cromatismelor :

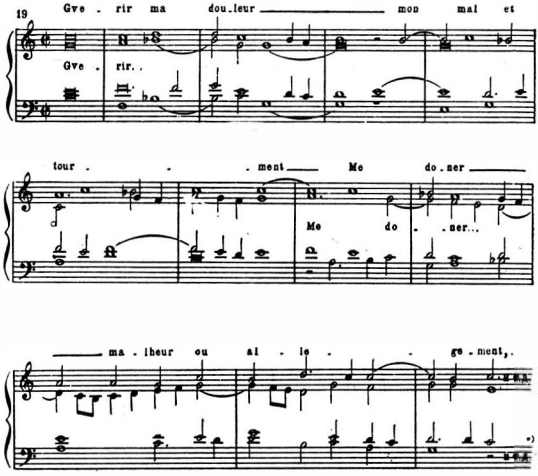


Mai departe, începutul unei noi zile de muncă este zugrăvit cu ajutorul prelucrării polifonice măiestrite a unor motive vioaie, energice :

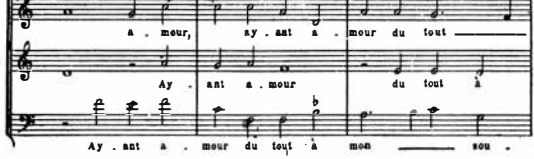


*) Același text la toate vocile.

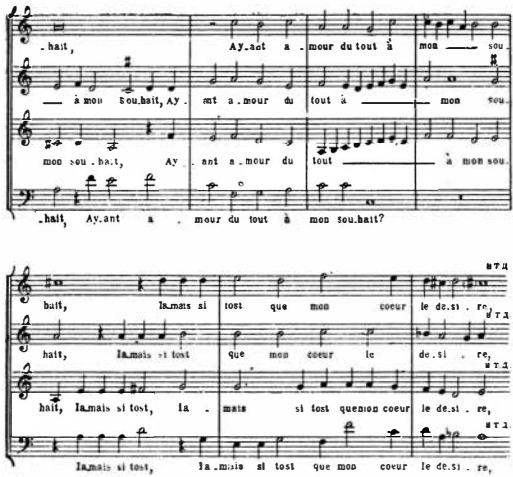
În cîntecul *Guérir ma douleur* („Să-mi tămăduiesc durerea"), vaietele unui îndrăgostit care suferă din cauza iubirii neîmpărtășite sînt pline de amărăciune :



Speranța pasionată a împlinirii visului de dragoste este întruchipată în mod strălucit în cîntecul *Hélas, quel jour seray-je à mon vouloir ayant amour* („Vai, cînd se va împlini dorința iubirii mele"), cu melodia sa suplă, expresivă, care pare că „vorbește". Această melodică oferă o bază excelentă pentru o dezvoltare polifonică liberă :

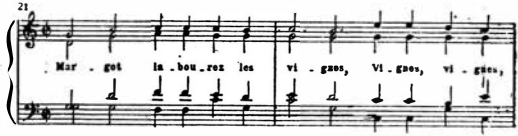


*) Același text la toate vocile.

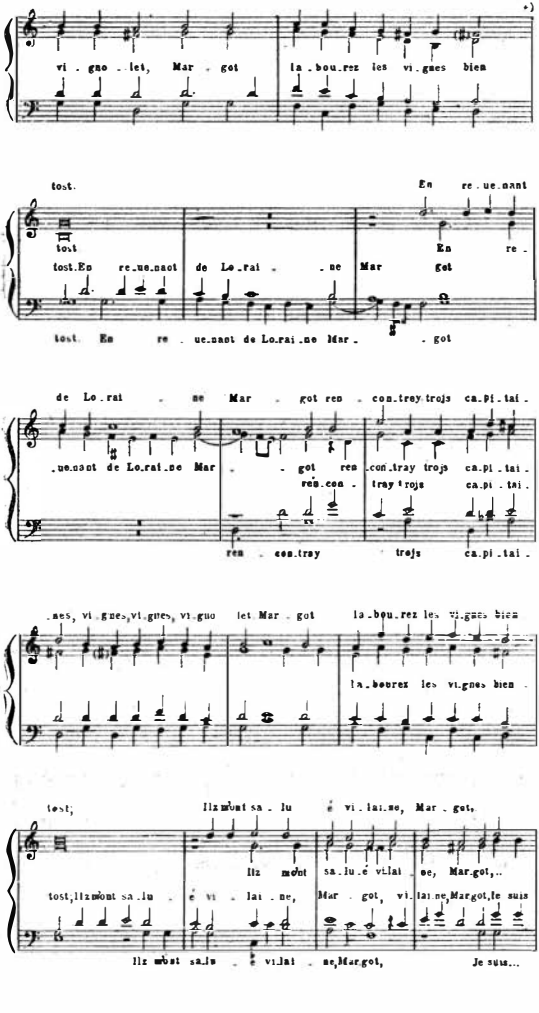


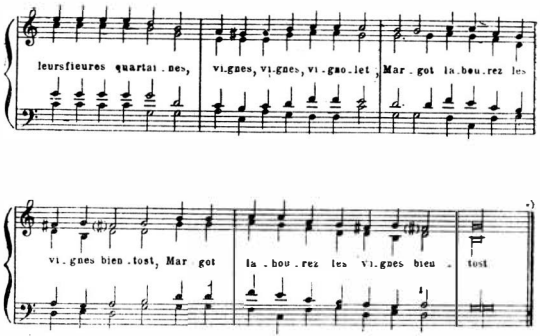
Însă în cîntecele lui Lasso se întîlnesc şi altfel de imagini, care îşi trag izvoarele din creaţia populară.

Ţărăncuţa Margot lucrează la vie ; trei militari care se întorc din Lorena, dintr-o campanie, o zăresc şi-i adresează complimente. Textul unui vechi cîntec popular a fost pus de compozitor pe o melodie cu caracter popular — care nu seamănă, ce e drept, decît foarte puţin cu melodia pe care se cînta în popor textul respectiv *. Lasso prelucrează această melodie într-o factură polifonică liberă, folosind motive care dialoghează cu însufleţire şi obţinînd un efect emoţional remarcabil. Întreg cîntecul este pătruns de dragoste de viaţă, e plin de soare şi lumină :



* V. de exemplu *Tiers livre de chansons*, 1554 (din publicaţia lui Th. Gérold *Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies* nr. XL). Această melodie se cîntă în popor, în provinciile franceze, pînă în zilele noastre [20a].

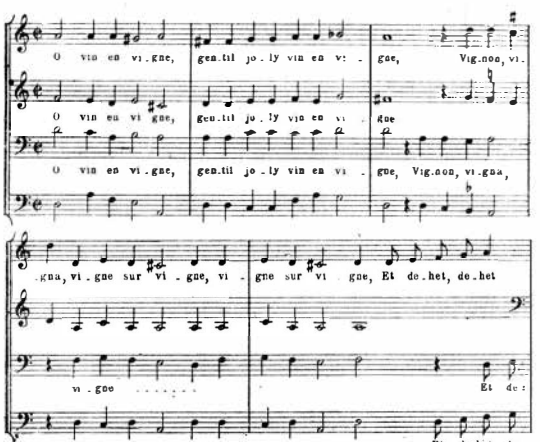

vi . gno . let, Mar . got la . bou . rez les vi . gnes bien
tost. En re . ue . nant
tost
tost. En re . ue . nant de Lo . rai . ne Mar got
En re .
tost. En re . ue . nant de Lo . rai . ne Mar . got
de Lo . rai . ne Mar . got ren . con . trey trois ca . pi . tai .
. ue . nant de Lo . rai . ne Mar . got ren . con . trey trois ca . pi . tai .
ren . con . trey trois ca . pi . tai .
ren . con . trey trois ca . pi . tai .
. nes, vi . gnes, vi . gnes, vi . gno let Mar . got la . bou . rez les vi . gnes bien
la . bourez les vi . gnes bien .
tost, Il z'mont sa . lu é vi . lai . ne, Mar . got,
Il z mont sa . lu . é vi . lai . ne, Mar . got, ..
tost, Il z'mont sa . lu . é vi . lai . ne, Mar . got, vi . lai . ne, Mar got, Je suis
Il z'mont sa . lu . é vi . lai . ne, Mar got, Je suis...

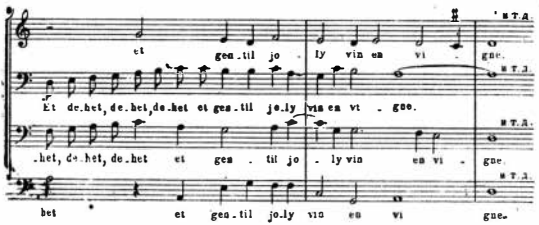


*) Тот же текст у других голосов

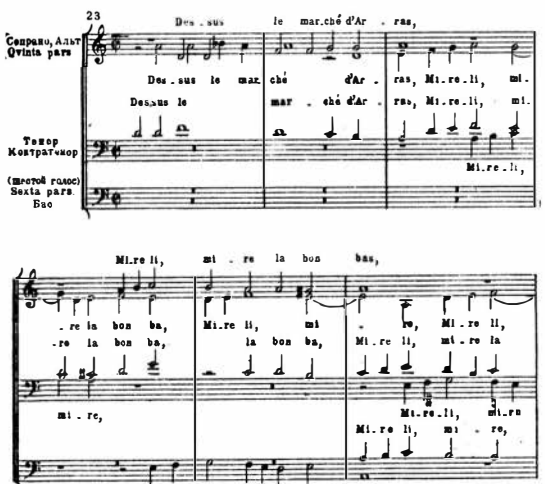
Un alt cîntec, *O vin de vigne,* este un imn vesel închinat „vinului bun şi frumos şi ciorchinilor de struguri copţi", în care Lasso utilizează contrastul, obişnuit la el, dintre factura acordică şi cadenţele îndrăzneţe, şi un torent de motive ascendente, urmîndu-şi unele altora într-o manieră polifonică liberă şi formînd prin combinarea registrelor vocilor un interesant „joc de umbre şi lumini" :

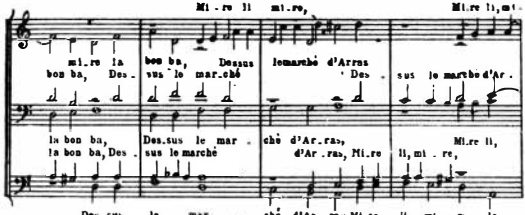
22

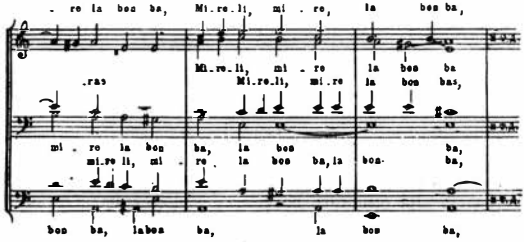




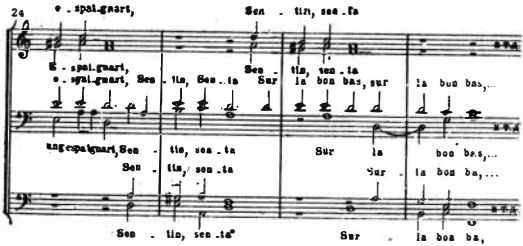
Cele mai remarcabile sînt cîntecele care prezintă mici scene de gen. Unul din ele — *La bîlci în Arras* — redă veridic însufleţirea şi zgomotul neîntrerupt al mulţimii care forfoteşte prin bîlci, pe fundalul stăruitoarelor strigăte ale precupeţilor. Motivele vioaie, maliţioase, cu terminaţii subliniate, suprapunîndu-se unele peste altele voit „neîndemînatic", produc intenţionat o impresie de „îngrămădeală". Ele se succed impetuos pe fondul unui ritm dansant invariabil, care iese net în evidenţă, jucînd în întreaga lucrare un rol unificator :





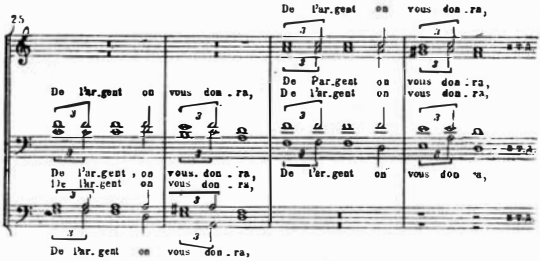


De pe acest fond se detaşează diferitele voci, care îşi răspund unele altora (la bas şi în registrele înalte) :

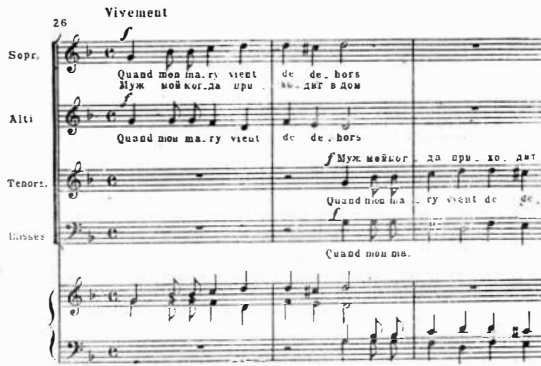


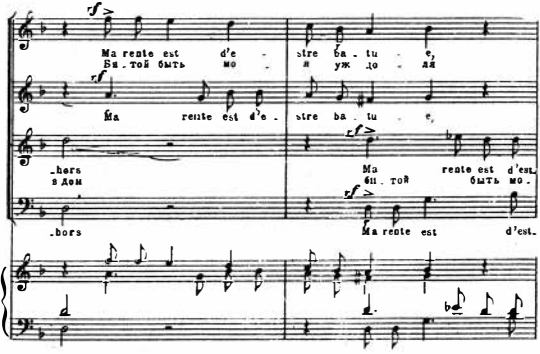
O schimbare a ritmului, o încetinire a mişcării, o factură acordică greoaie, alternarea a două semicoruri — într-un cuvînt modificarea întregii

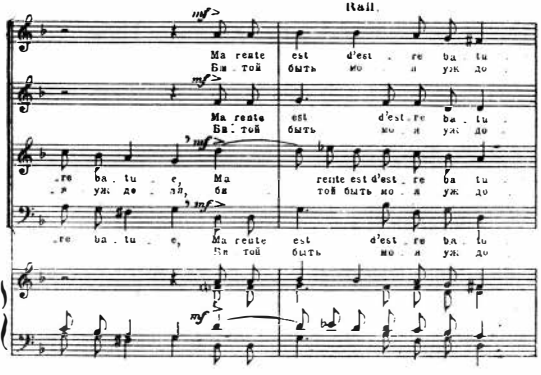
structuri — pun în evidență însăși picanteria cîntecului, atunci cînd este vorba de „parale" :

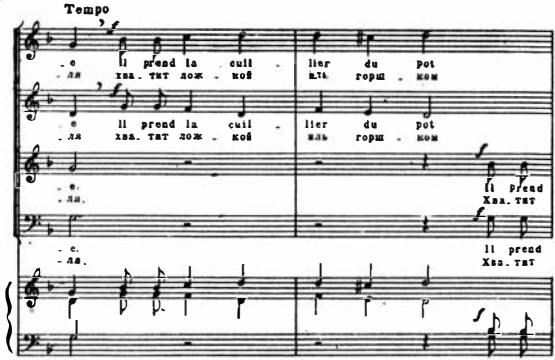


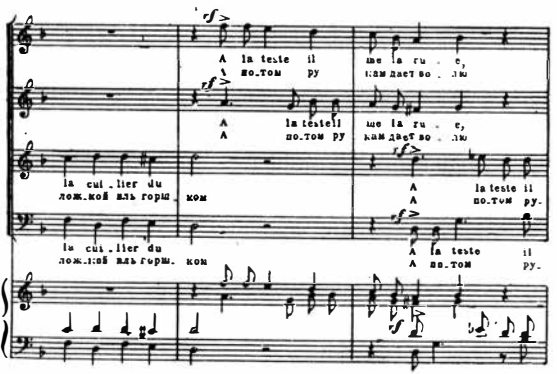
Într-un cîntec al lui Lasso sînt zugrăviți deosebit de plastic un soț bătrîn și gelos și tînăra lui nevastă. De fiecare dată cînd se întoarce acasă, bătrînul își ia consoarta la rost : zboară linguri, oale și alte ustensile de bucătărie și biata femeie se alege cu o bătaie soră cu moartea. Are ea de ce să fie necăjită. Cîntecul vioi, maliții̦os, cu sincope și treceri neașteptate de la o voce la alta (cea care povestește este nevasta)... se desfășoară *în minor :*




Ma rente est d'e - stre ba - tu - e,
Бы - той быть мо - я уж до - ля
Ma rente est d'e - stre ba - tu - e,
-hors
в дом
Ma rente est d'est -
бы - той быть мо -
-hors
Ma rente est d'est -


Rall.
Ma rente est d'est - re ba - tu -
Бы - той быть мо - я уж до -
Ma rente est d'est - re ba - tu -
Бы - той быть мо - я уж до -
- re ba - tu - e, Ma rente est d'est - re ba - tu -
- я уж де - ля, бы той быть мо - я уж до -
- re ba - tu - e, Ma rente est d'est - re ba - tu -
Бы - той быть мо - я уж до -





Tempo

-e il prend la cuil - lier du pot
-ля хва-тит лож - кой иль горш - ком

-e il prend la cuil - lier du pot
-ля хва-тит лож - кой иль горш - ком

-e. il prend
-ля. Хва-тит

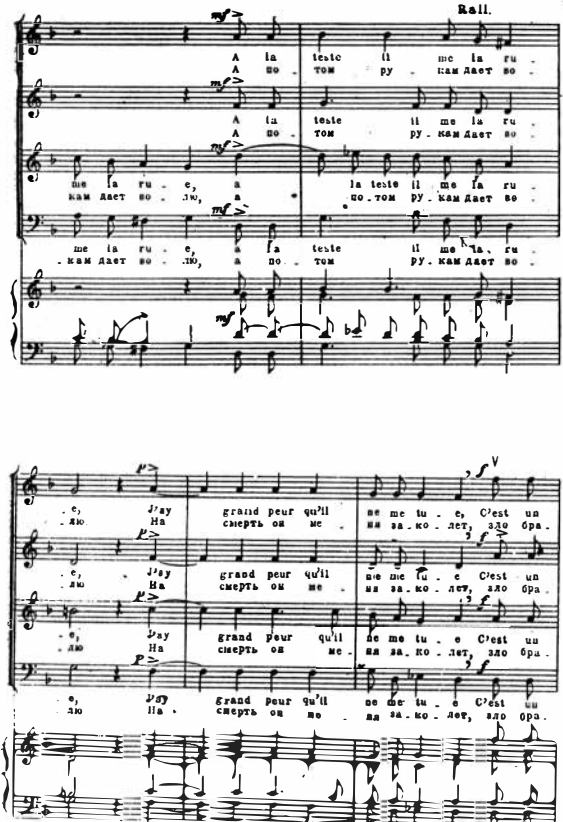
-e. il prend
-ля. Хва-тит

A la teste il me la ru - e,
А по-том ру кам дает во - лю

A la teste il me la ru - e,
А по-том ру кам дает во - лю

la cui - lier du A la teste il
лож-кой иль горш - ком А по-том ру-

la cui - lier du A la teste il
лож-кой иль горш - ком А по-том ру-



Rall.

A la teste il me la ru -
А по - том ру - кам дает во -

A la teste il me la ru -
А по - том ру - кам дает во -

me la ru - e, a la teste il me la ru -
кам дает во - лю, а по - том ру - кам дает во -

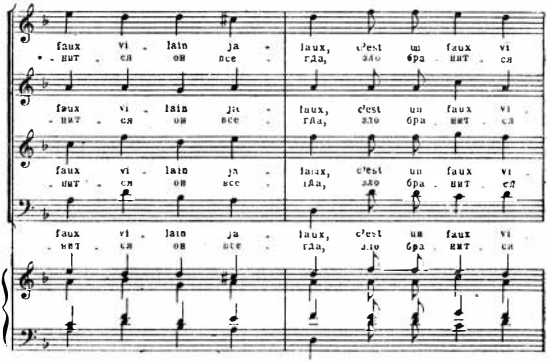
me la ru - e, a la teste il me la ru -
- кам дает во - лю, а по - том ру - кам дает во -

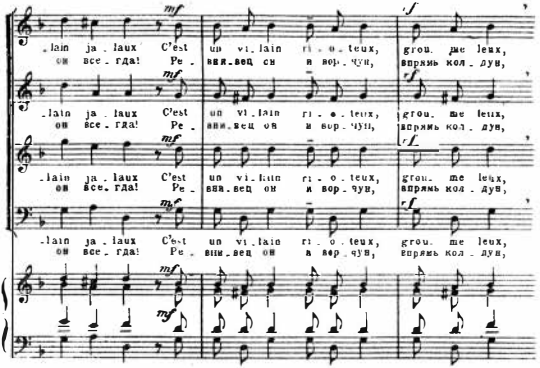
- e, J'ay grand peur qu'il ne me tu - e, C'est un
- лю На смерть он ме - ня за - ко - лет, зло бра -

- e, J'ay grand peur qu'il ne me tu - e C'est un
- лю На смерть он ме - ня за - ко - лет, зло бра -

- e, J'ay grand peur qu'il ne me tu - e C'est un
- лю На смерть он ме - ня за - ко - лет, зло бра -

- e, J'ay grand peur qu'il ne me tu - e C'est un
- лю На смерть он ме - ня за - ко - лет, зло бра -





faux vi - lain ja - laux, c'est un faux vi
- нит - ся он все - гда, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja - laux, c'est un faux vi -
- нит - ся он все - гда, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja - laux, c'est un faux vi -
- нит - ся он все - гда, зло бра - нит - ся

faux vi - lain ja - laux, c'est un faux vi -
- нит - ся он все - гда, зло бра - нит - ся

mf rf

- lain ja - laux C'est un vi - lain ri - o - teux, grou - me leux,
он все - гда! Ре - вни - вец он и вор - чун, впрямь кол - дун,

mf rf

- lain ja - laux C'est un vi - lain ri - o - teux, grou - me leux,
он все - гда! Ре - вни - вец он и вор - чун, впрямь кол - дун,

mf rf

- lain ja - laux C'est un vi - lain ri - o - teux, grou - me leux,
он все - гда! Ре - вни - вец он и вор - чун, впрямь кол - дун,

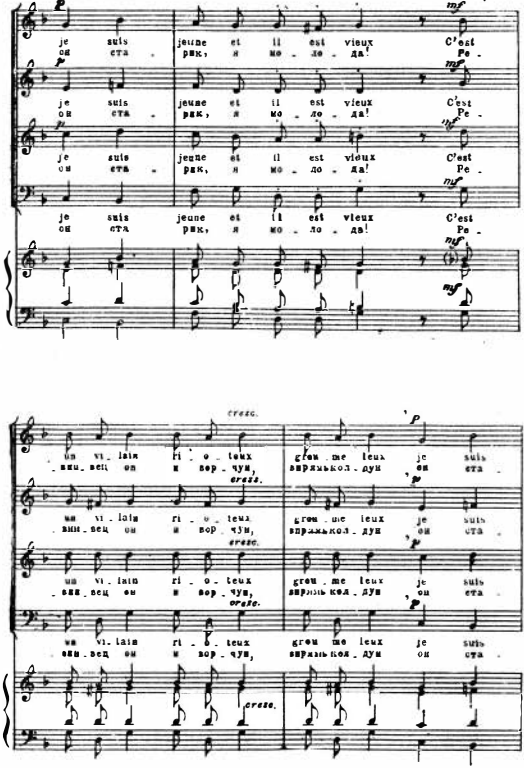
mf rf

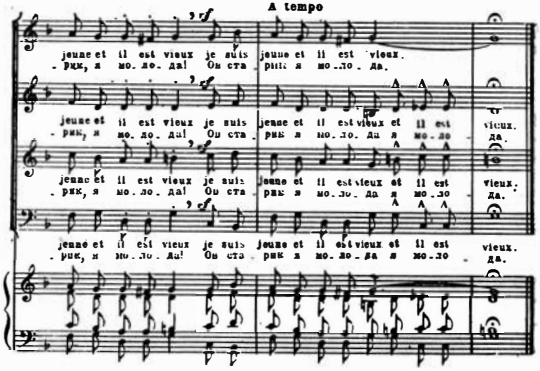
- lain ja - laux C'est un vi - lain ri - o - teux, grou - me leux,
он все - гда! Ре - вни - вец он и вор - чун, впрямь кол - дун,

mf

mf

Dar femeia are o consolare : tinerețea ei. Și, parcă pentru a se răzbuna, repetă tot mai insistent și mai provocător spre sfîrșitul cinteculuí : „Ce mai chin — tînără c-un soț bătrîn, un soț bătrîn !“, nepotrivirea de vîrstă fiind reflectată în muzică cu ajutorul unui motiv grațios și elegant, care contrastează violent cu figurile ritmice sincopate, voit grosolane și neîndemînatice, caracterizînd pe bătrînul certăreț :





Cînd vine-acasă omul meu,
Vai de biata mea spinare :
Fără nici o vină, zău,
El la pumni prinde să-mi care ;
Numai eu ştiu cît mă doare !
E-un moşneag gelos şi rău,
Nesuferit şi hapsîn.
Ce mai chin —
Tinără c-un soţ bătrîn !

Cu toată varietatea şi bogăţia de imagini, subiecte şi mijloace de expresie, factura tuturor cîntecelor lui Lasso în spirit francez se remarcă prin trăsături comune, legate atît de caracterul general al stilului compozitorului, cît şi de particularităţile tipice pe care le posedă *chanson*-ul francez. Aceste trăsături sînt : melodica strălucitoare de la începutul cîntecelor, care zugrăveşte exact caracterul principalei imagini muzical-poetice cu ajutorul imitaţiei, *libere* în majoritatea cazurilor ; transparenţa ţesăturii muzicale ; claritatea structurii şi a împărţirii în perioade ; alternarea dintre factura polifonică şi cea armonică ; o deplină determinare tonală, subliniată prin cadenţare ; alternarea registrelor vocilor, care conferă cîntecelor o mare bogăţie de culori ; folosirea măiestrită a unui ritm elastic, plin de contraste, admiţînd varierea cîntecului, căruia i se poate conferi ritmul şi tempo-ul necesar în fiecare caz.

IV

Lasso a scris şi numeroase cîntece pe text german, legate de cultura germană [27]. Acest fapt prezintă un interes deosebit, deoarece, după cum se ştie, Lasso a avut legături trainice şi îndelungate cu muzica germană (începînd din anul 1556 şi pînă în anul morţii sale — 1594).

Lasso a publicat culegeri de cîntece germane cu începere din anul 1567 şi pînă în ultimii ani ai vieţii : ultima culegere a fost publicată în anul 1590 *.

O parte din aceste cîntece relevă o oarecare influenţă a protestantismului asupra creaţiei lui Lasso. Aici compozitorul foloseşte texte de Martin Luther şi de alţi activişti importanţi ai luteranismului.

Sfera de imagini din aceste cîntece este caracteristică pentru muzica religioasă protestantă : ele exprimă cugetări filozofice şi religioase, sentimentul de căinţă, rugi pentru iertarea păcatelor.

Din punct de vedere muzical, în astfel de cîntece religioase germane Lasso conservă cu pietate şi dezvoltă tradiţiile muzicii protestante, dar în acelaşi timp îi depăşeşte cu mult pe predecesorii săi, în ce priveşte talentul şi măiestria artistică. Compozitorul apropie tot mai mult coralul protestant german de cîntecul popular cu caracter laic — mergînd pînă la folosirea procedeului *parlando*. Lasso foloseşte pe scară largă şi procedeele muzicii imitative în pasajele de coloratură şi în alte cazuri. Aceste procedee îl ajută pe compozitor să creeze imagini pregnante, plastice.

În cîntecele religioase germane ale lui Lasso — spre deosebire de creaţia compozitorilor germani — capătă un rol deosebit de important *limbajul armonic* şi se conturează precis funcţiunile modale principale. Compozitorul foloseşte cu măiestrie contrastul dintre minorul patetic, expresiv, şi majorul plin de dragoste de viaţă.

Lasso introduce cu îndrăzneală cromatisme în cîntecele sale religioase germane şi aplică aici realizările stilului madrigalului ; contrapunerea plină de culoare a registrelor diferitelor voci, îmbinată cu alte mijloace de expresie, scoate puternic în relief momentele principale din cuprinsul cîntecului. Lasso utilizează pe scară largă în cîntecele sale germane, atît în cele religioase, cît şi în cele laice, structura specifică a cîntecului german — aşa-numita Barform, răspîndită şi în cîntecele maeştrilor-cîntăreţi.

Una din realizările importante ale lui Lasso în cîntecele sale germane religioase — realizare la care s-a ajuns treptat, în urma unei evoluţii îndelungate — este tendinţa de a folosi factura *omofonică* **, îmbinată cu o bogată dezvoltare polifonică a melodiei coralului.

Prezintă un mare interes cîntecele germane *laice* ale lui Lasso. În ce priveşte conţinutul lor, aceste lucrări pot fi împărţite în cîntece narative cu caracter de baladă, cîntece moralizatoare, de dragoste, de pahar, cîntece slăvind vesela companie şi plăcerile vieţii.

---

* Alte culegeri de cîntece germane ale lui Lasso au apărut în anii 1572, 1576, 1583 şi 1588.

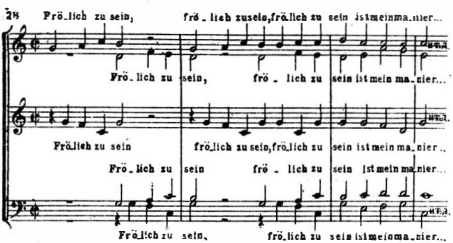
** Trăsătură caracteristică, după cum am văzut, şi pentru alte genuri ale lui Lasso.

Aici ocupă un loc important lucrările cu o tematică etico-filozofică — la fel ca și în cazul cîntecelor lui Lasso pe texte italiene și franceze. După cum reiese din scrisorile compozitorului și din mărturiile soției sale, el era înclinat spre meditație și poseda un caracter întrucîtva melancolic.

Este caracteristic faptul că, în cîntecele sale laice germane, Lasso se plînge de „vremurile grele". Într-un cîntec, el prezintă contrastul dintre un om sărman, care duce o existență de mizerie, și un bogătaș înconjurat de lux. Acest fapt arată că, deși Lasso ocupa postul, în aparență sigur, de dirijor al capelei regelui Bavariei, totuși în creația lui nu a putut să nu-și găsească un ecou nemulțumirea cauzată de tirania nesăbuită a principilor germani, tiranie care a devenit și mai apăsătoare după înăbușirea războiului țărănesc.

Cîntecele lirice de dragoste ale lui Lasso posedă și elemente narative — așa cum se întîmplă uneori și în cîntecele populare : lucrarea începe cu o povestire, apoi sînt dezvăluite sentimentele îndrăgostiților, iar la sfîrșit, un cuvînt din partea autorului servește în chip de concluzie.

Un loc important îl ocupă și cîntecele *de pahar,* prezentînd tabloul caracteristic al unui chef între prieteni, cu veselia sa zgomotoasă (mai ales în zilele de lăsata secului) :



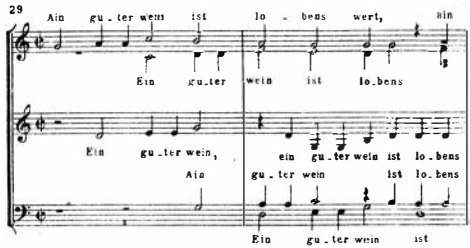
Aici, cupele pline apar ca un simbol al libertății de gîndire și al bucuriei de a trăi (astfel de cîntece sînt caracteristice pentru creația populară germană din secolul XVI — (v. exemplul nr. 29) ; se aduc laude vinului de soi, care este bine venit atît vara, cît și iarna (v. exemplul 30).

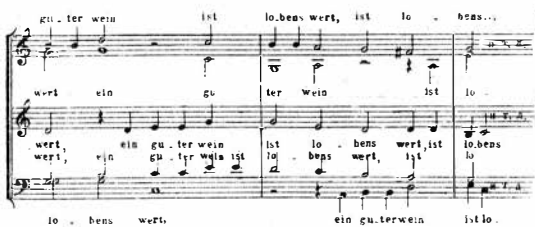
Dar întîlnim în cîntecele lui Lasso și chipul bețivului înrăit, care distruge viața de familie, precum și lamentațiile femeii al cărei soț are darul beției.

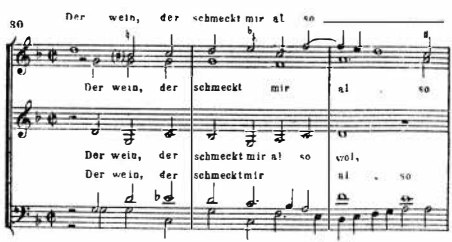
În cîntecul *Baur, was tregs im Sacke ?* („Țărane, ce duci în sac ? — v. exemplul 31), Lasso zugrăvește cu măiestrie o scurtă scenă de stradă . O ceată de băieți înconjoară pe un țăran care duce un sac în spate, întrebîndu-l insistent ce are în sac, pînă ce omul răspunde, parcă în silă : „Unt și brînză" (v. exemplul 32), iar apoi încinge un dans (v. exemplul 32a).

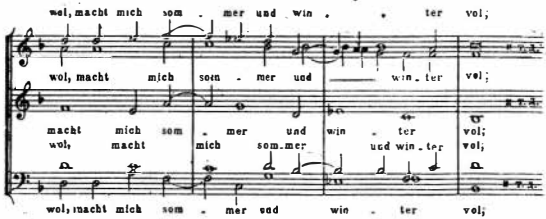
Episoadele de dans sînt redate în muzica lui Lasso în chip vesel și antrenant.

Este interesant cîntecul lui Lasso *Audite Nova* („Ascultați noutățile"), în care compozitorul prezintă plastic și cu umor scena unei mese copioase (v. exemplul 33).

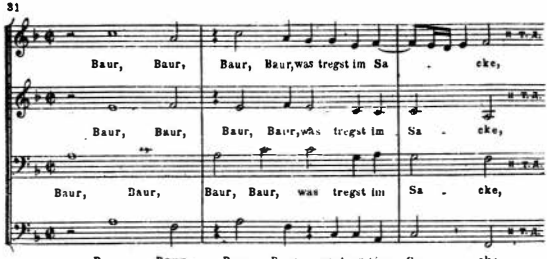




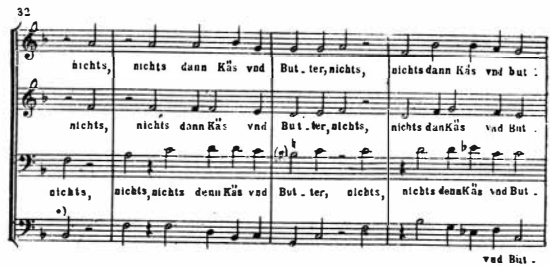


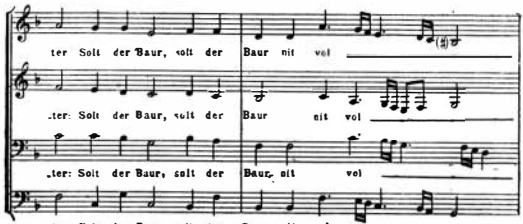

wol, macht mich som - mer und win - ter vol;
wol, macht mich som - mer und win - ter vol;
macht mich som - mer und win - ter vol;
wol, macht mich som - mer und win - ter vol;
wol, macht mich som - mer und win - ter vol;

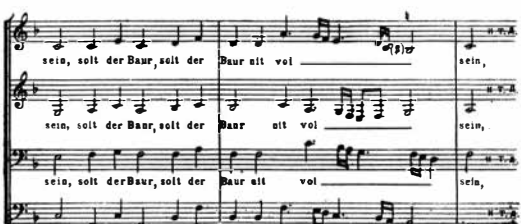
31


Baur, Baur, Baur, Baur, was tregst im Sa - cke,
Baur, Baur, Baur, Baur, was tregst im Sa - cke,
Baur, Baur, Baur, Baur, was tregst im Sa - cke,
Baur, Baur, Baur, Baur, was tregst im Sa cke,

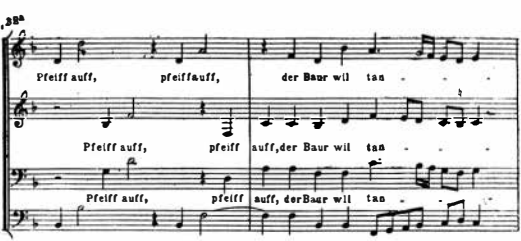
32

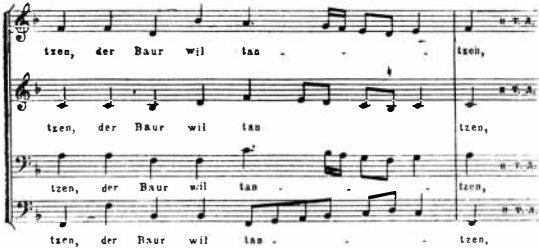

nichts, nichts dann Käs vnd But - ter, nichts, nichts dann Käs vnd but -
nichts, nichts dann Käs vnd But - ter, nichts, nichts dann Käs vnd But -
nichts, nichts, nichts dann Käs vnd But - ter, nichts, nichts dann Käs vnd But -
vnd But -

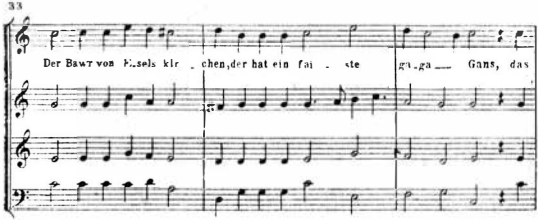


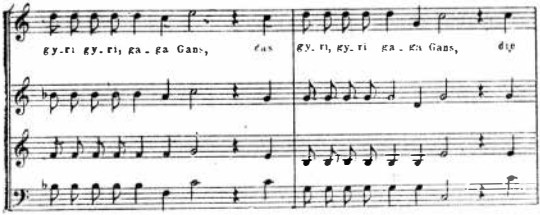


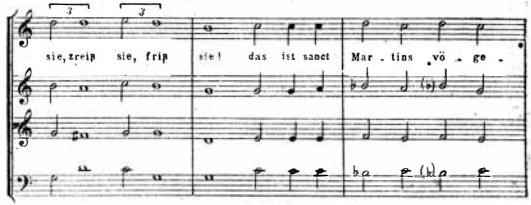
* Textul acestei voci coincide în primele măsuri cu textul tenorului.

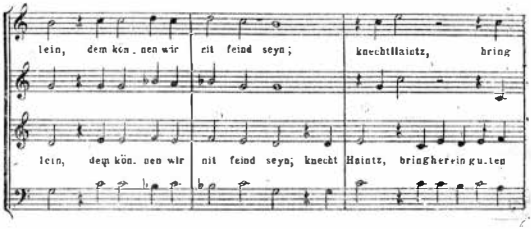


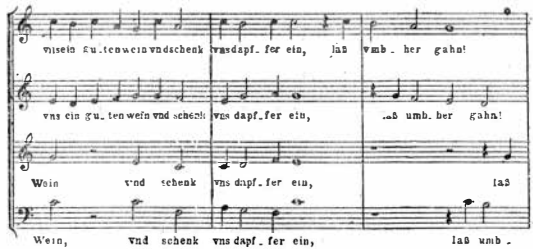

tzen, der Baur wil tan tzen,
tzen, der Baur wil tan tzen,
tzen, der Baur wil tan tzen,
tzen, der Baur wil tan tzen,

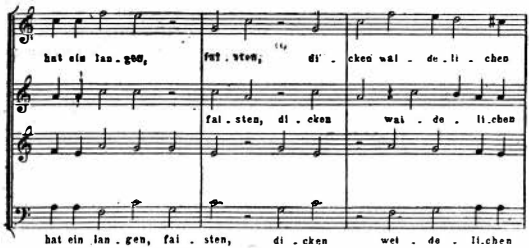

33
Der Bawr von Esels kir chen, der hat ein fai ste ga-ga Gans, das

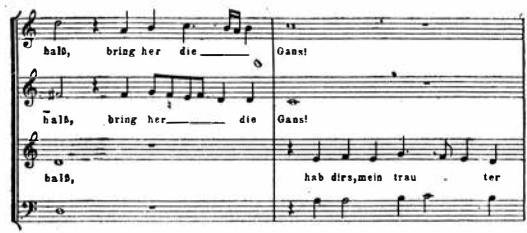

gy-ri gy-ri, ga-ga Gans, das gy-ri, gy-ri ga-ga Gans, die

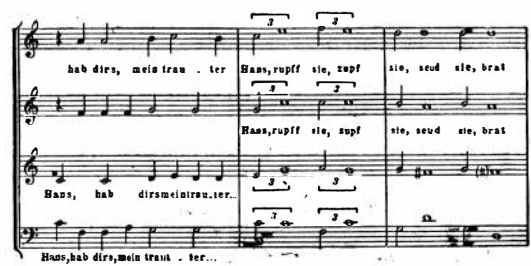

sie, zreiß sie, friß sie! das ist sanct Mar_tins vö_ge_


lein, dem kön_nen wir nit feind seyn; knechtlLaintz, bring
lein, dem kön_nen wir nit feind seyn; knecht Haintz, bringherein gu_ten

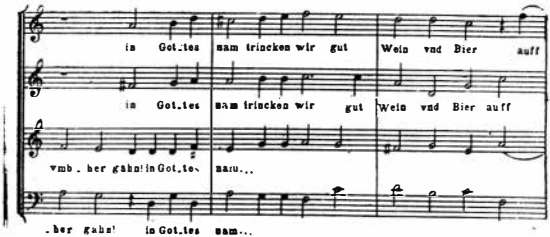

wisein gu_tenwein vndschenk vnsdapf_fer ein, laß vmb_her gahn!
vns ein gu_tenwein vnd schenk vns dapf_fer ein, laß umb_her gahn!
Wein vnd schenk vns dapf_fer ein, laß
Wein, vnd schenk vns dapf_fer ein, laß umb_

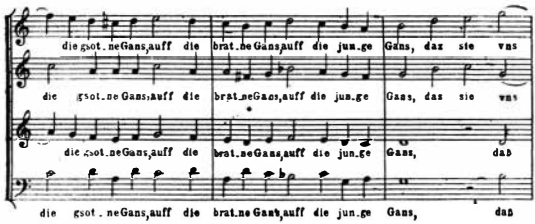


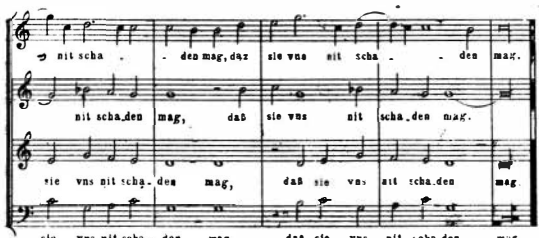




* Același text la toate vocile.


in Got.tes nam trincken wir gut Wein vnd Bier auff
in Got.tes nam trincken wir gut Wein vnd Bier auff
vmb . her gahn! in Got.tes nam...
. her gahn! in Got.tes nam...


die gsot . ne Gans, auff die brat . ne Gans auff die jun . ge Gans, daz sie vns
die gsot . ne Gans, auff die brat . ne Gans, auff die jun . ge Gans, daz sie vns
die gsot . ne Gans, auff die brat . ne Gans, auff die jun . ge Gans, daß
die gsot . ne Gans, auff die brat . ne Gans, auff die jun . ge Gans, daß


nit scha . . den mag, daz sie vns nit scha . . den mag.
nit scha . den mag, daß sie vns nit scha . den mag.
sie vns nit scha . den mag, daß sie vns nit scha . den mag.
sie vns nit scha . den mag, daß sie vns nit scha . den mag.

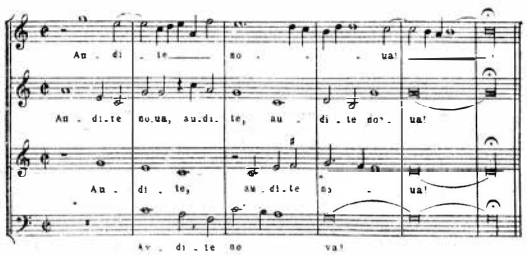
Folosind în mod spiritual muzica imitativă, Lasso înfăţişează întocmai, prin mijloace muzicale, cum este prinsă, jumulită şi friptă gîsca tradiţională *, care cu puţin înainte asurzea pe toţi cu strigătele sale. Imitarea strigătului gîştei se transformă într-un motiv căruia compozitorul îi dă o mare dezvoltare în desfăşurarea ulterioară a cîntecului (v. exemplul nr. 34).

Această concentrare a materialului intonaţional caracteristic *se transformă într-un factor activ al dezvoltării muzicale;* un asemenea procedeu este întrebuinţat de Lasso extrem de frecvent în cîntecele sale laice polifonice.

Completînd tabloul veseliei sărbătoreşti, întreaga secţiune centrală a cîntecului se desfăşoară într-un ritm viu, dansant, de trei timpi.

Astfel, şi în acest cîntec, după cum se întîmplă adesea în cîntecele de pahar ale lui Lasso, începutul solemn, sobru al lucrării :

34



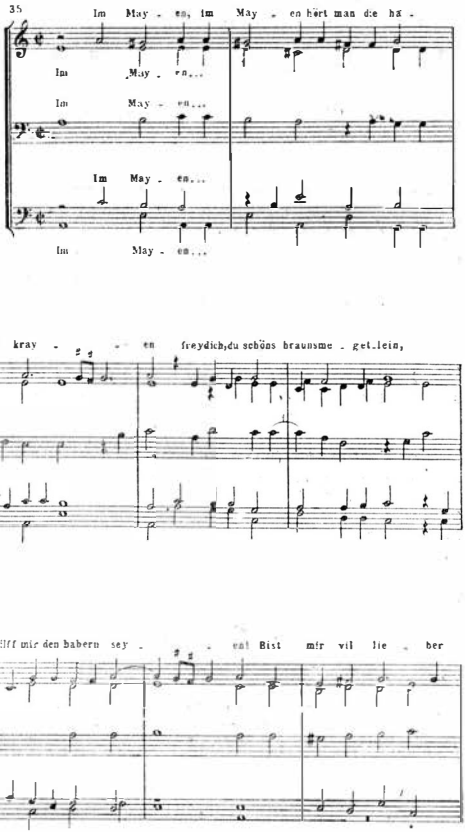
constituie o introducere la o scenă plastică de gen, care se încheie cu aceeaşi melodie severă.

În cîntecele germane, ca şi în cele franceze, ale lui Lasso, predomină *lirica erotică*, subiectele de dragoste ; însă în cîntecele germane acestea capătă cu totul alt caracter. În cîntecele franceze subiectul de dragoste îmbracă o formă mai generalizată, exprimînd durerea cauzată de iubirea neîmpărtăşită, speranţa că sentimentul va deveni reciproc etc. ; de obicei, în astfel de cîntece chipul iubitei nu este precis conturat. În schimb, cîntecele germane de dragoste ale compozitorului zugrăvesc concret chipul eroinei, situaţiile şi evenimentele legate de sentimentul eroului ; făcînd portretul acestuia din urmă, Lasso se are de obicei în vedere pe sine însuşi (v. exemplul 35).

În cîntecul german de dragoste al lui Lasso, relaţiile dintre personaje sînt redate în procesul evoluţiei lor ; bine înţeles, aceasta face ca portretele să fie mai plastice şi mai convingătoare. Dacă în *chanson*-ul francez imaginea muzicală, expusă la început, se repetă de regulă insistent cu variaţii neînsemnate, alternînd pe alocuri cu o altă imagine muzicală contra-

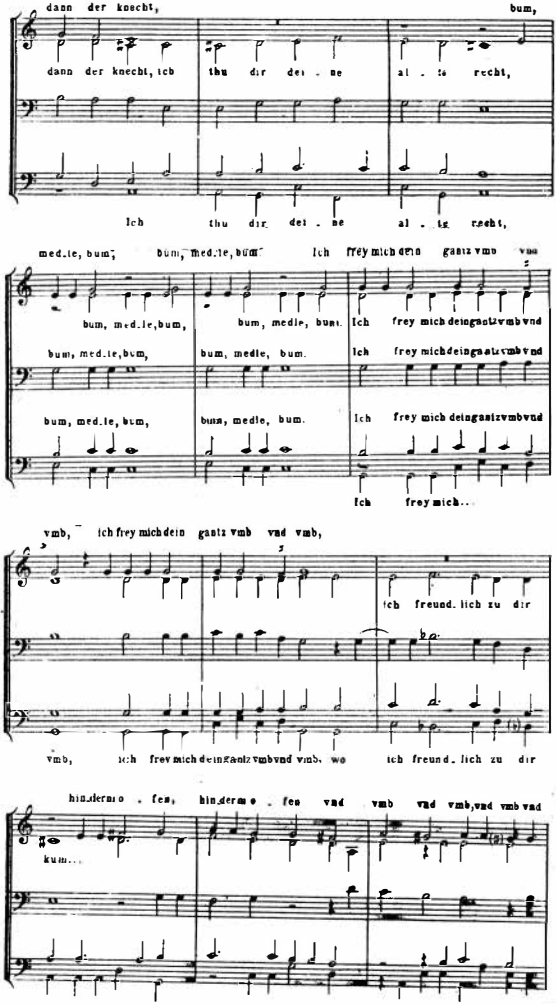
* Gîsca friptă era unul dintre felurile de mîncare nelipsite la vechea sărbătoare în cinstea sf. Martin.

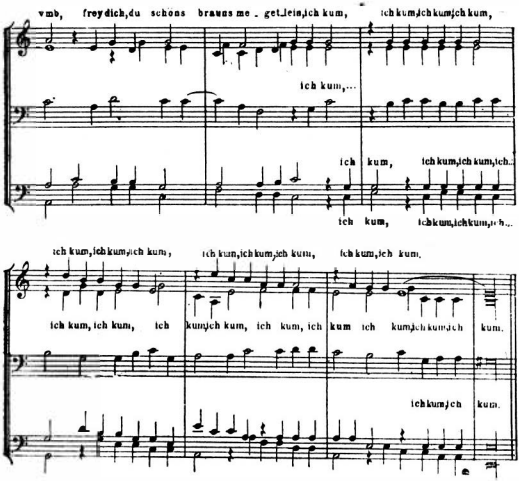
stantă — în schimb în cîntecul german de dragoste dezvoltarea conduce, pe la jumătatea lucrării, spre o culminație pronunțată.



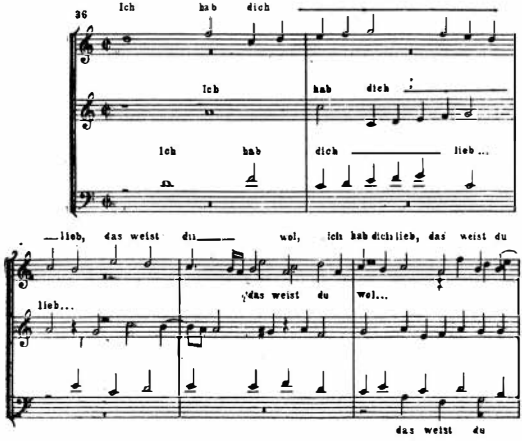
*) Тот же текст у других голосов.

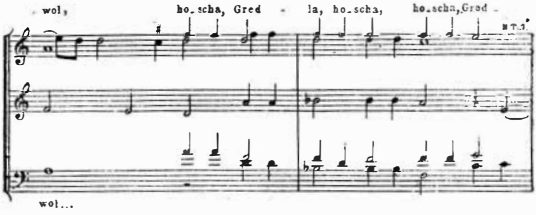
*) Același text la toate vocile.


dann der knecht, bum,
dann der knecht, ich thu dir dei - ne al - le recht,
Ich thu dir dei - ne al - le recht,
medle, bum, bum, medle, bum Ich frey mich dein ganz vmb vnd
bum, medle, bum, bum, medle, bum. Ich frey mich deinganz vmb vnd
bum, medle, bum, bum, medle, bum. Ich frey mich deinganz vmb vnd
Ich frey mich...
vmb, ich frey mich dein ganz vmb vnd vmb,
Ich freund. lich zu dir
vmb, ich frey mich deinganz vmb vnd vmb. wo ich freund. lich zu dir
hin.derm o . fen, hin.derm o . fen vnd vmb vnd vmb,vnd vmb vnd
kum...

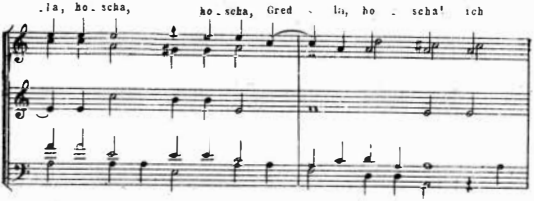


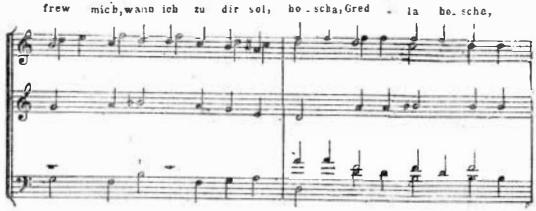
Iată un exemplu strălucit din domeniul liricii de dragoste :

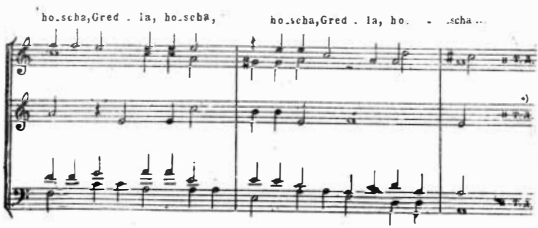




*) Același text la toate vocile.

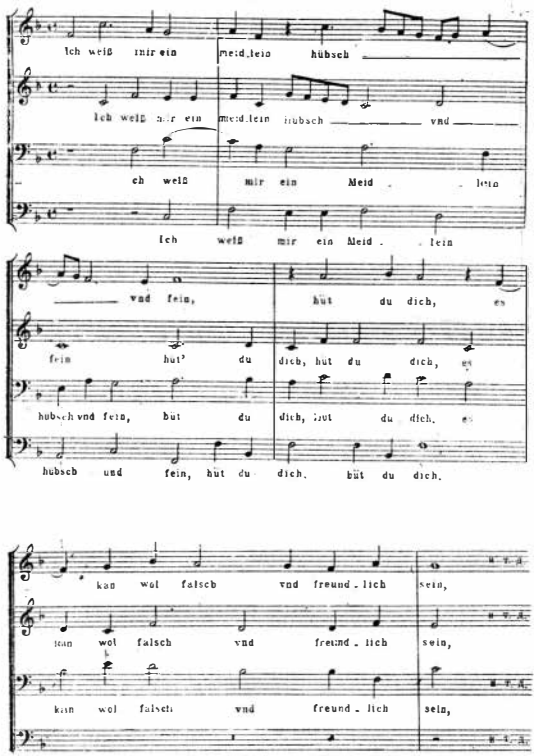




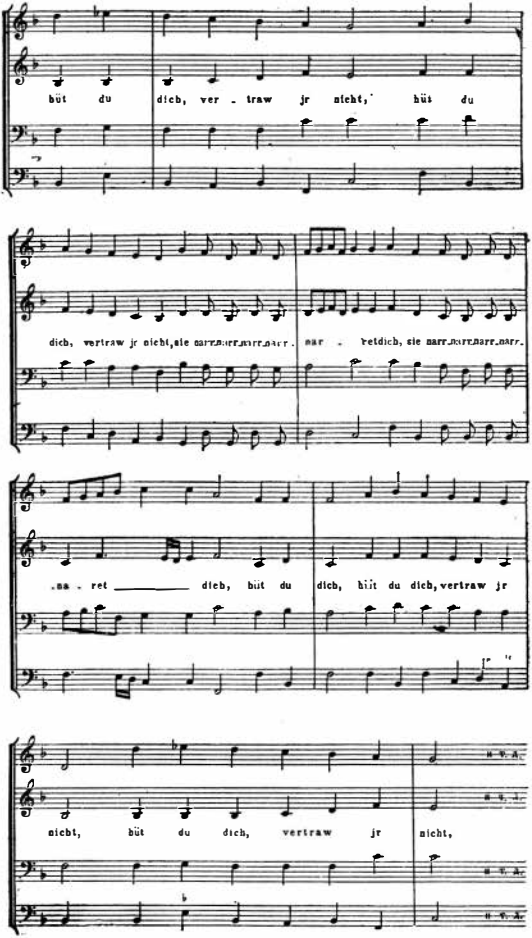


Alte mijloace de obținere a unei culminații sînt repetarea motivelor principale în secvențe, expunerea lor în *stretto*, accelerarea tempo-ului, o accentuare din ce în ce mai pronunțată a intonațiilor caracteristice ; ca exemple pot servi cintecele *Ein Meidlein zu dem Brunnen gieng* („Mergea fata la fîntînă"), *Es jagt ein Jeger vor dem Holz, ein schöne Braune hinten* („Un vînător vinează în pădure și cu el e o fată frumoasă") și altele (v. exemplele 37, 38).

37

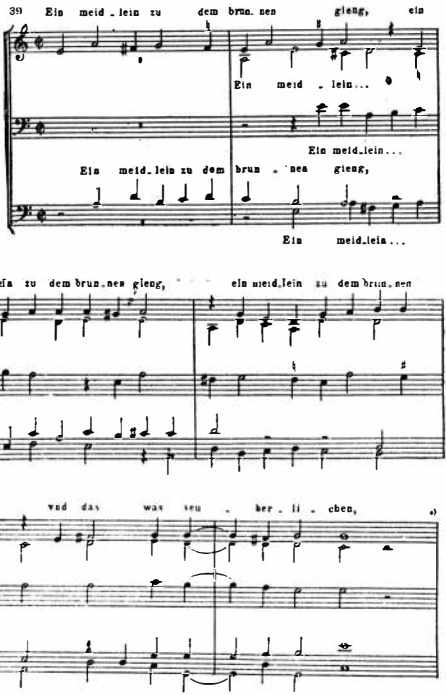


*) Același text la toate vocile.


büt du dich, ver - traw jr nicht, hüs du
dich, vertraw jr nicht, sie narr narr narr narr.
nar - retdich, sie narr narr narr narr.
.na - ret dich, büt du dich, hüt du dich, vertraw jr
nicht, büt du dich, vertraw jr nicht,

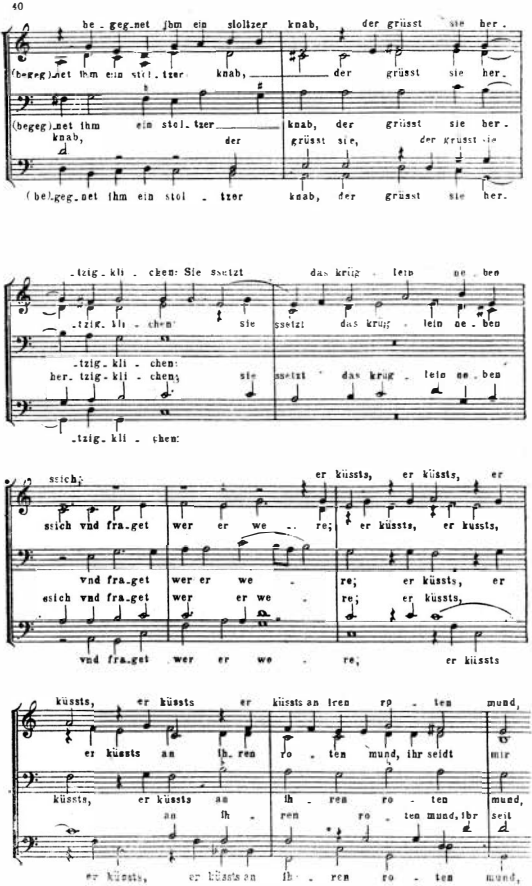
Esența cîntecului este scoasă în evidență prin *concentrarea* motivelor. Totodată, prima imagine muzicală a cîntecului dă și o caracterizare sugestivă a personajelor.

Așa, de pildă, la baza imaginii muzicale din cîntecul pe cuvintele „Mergea fata la fîntînă" se află un motiv caracteristic, subliniat printr-o sincopă moale.



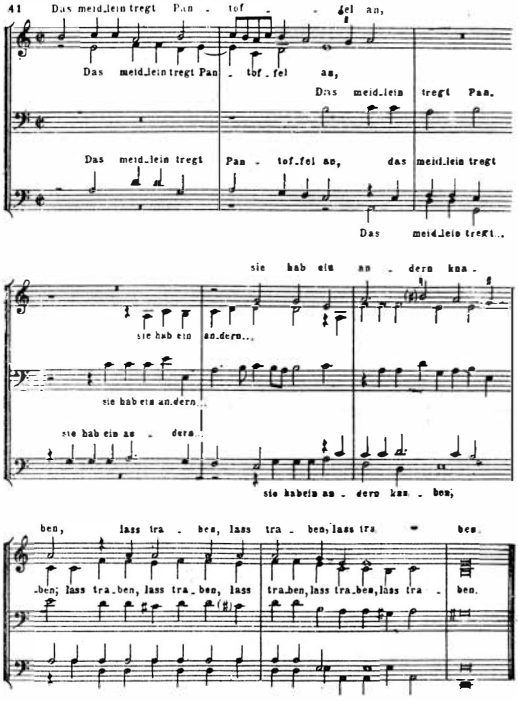
Trăsăturile acestei imagini sînt fixate prin repetarea motivului inițial în chip de răspuns, la cele două voci inferioare (în astfel de procedee, Lasso anticipă incontestabil forma fugii). În procesul dezvoltării, acest motiv, schimbîndu-și înfățișarea, trece în alte formule melodice.

Scena de dragoste de lîngă fîntînă, care urmează, este însoţită în muzică de un *stretto* plin de tensiune, de mişcarea armonică, de sublinierea specială a intonaţiei pe cuvintele *„Er küsst“* („El sărută“) :



Încheierea cîntecului — răspunnsul neînduplecat al fetei : „Pe alt tînăr îl iubesc şi lui am să-i păstrez credinţă“ — este realizată într-o atmosferă mai calmă :

Partea a doua

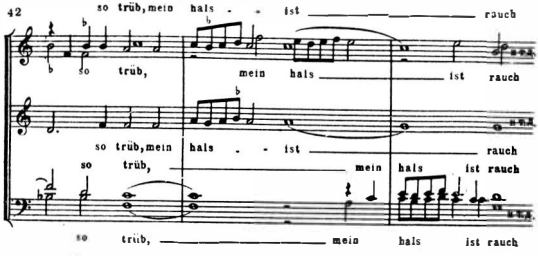


*) Acelaşi text la toate vocile.

Astfel, deşi cîntecele germane laice ale lui Lasso posedă trăsături comune cu cîntecele lui franceze şi italiene, totuşi ele prezintă şi o serie de particularităţi proprii. În cîntecele sale laice germane, Lasso foloseşte, într-o mai mare măsură decît în cîntecele franceze, textele populare, în întreaga lor simplitate şi spontaneitate. Din contra, în cîntecele sale franceze, el utilizează adesea texte de Ronsard şi de alţi membri ai „Pleiadei“.

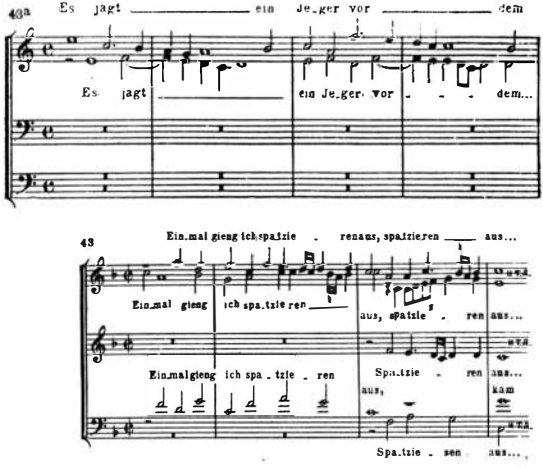
În cîntecele sale laice germane nu se întîlnesc decît rar texte pretenţioase, galante, curtenitoare; în schimb în cîntecele franceze, după cum am văzut, se întîlnesc mult mai des aceste caracteristici.

Creînd imagini desprinse din viaţa poporului german din secolul XVI, compozitorul descoperă vaste posibilităţi pentru zugrăvirea unor scene de gen şi pentru caracterizarea personajelor, recurgînd adesea cu succes la procedee ale muzicii imitative:



Adesea, compozitorul îmbogăţeşte cîntecul cu ajutorul unei ample dezvoltări, care ajunge la o culminaţie strălucită.

El foloseşte aici şi mai pronunţat decît în cîntecele franceze funcţiuni armonice: T — D — T; T — S — T; T — S — D — T.

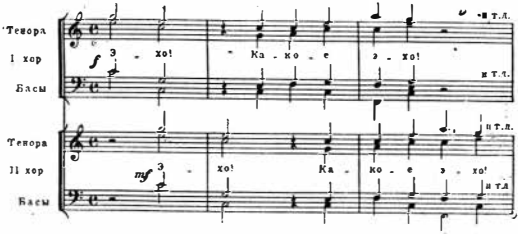


V

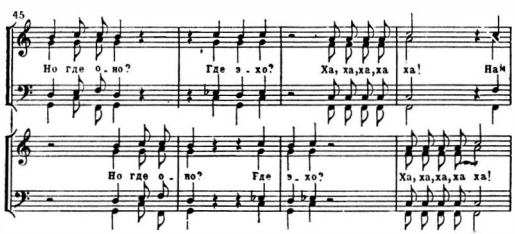
Dintre lucrările lui Lasso scrise în genul cîntecelor populare italiene (*villanella, moresca* etc.), ne vom opri asupra cunoscutului *Ecou.*

Acesta aparţine unui gen tradiţional al vremii. Între compozitorii atraşi de acest gen muzical se numără şi Orlando Lasso, care a vădit totdeauna interes pentru efectele caracteristice de culoare. Lasso a creat două lucrări bazate pe reproducerea efectului de ecou : o piesă datînd din anul 1584, începînd cu cuvintele *Écho la nymphe* („Nimfa Echo") * şi vestita piesă O *la, o che bon echo !* („O, ce mai ecou !") **, al cărei text se pare că a fost scris de însuşi Lasso.

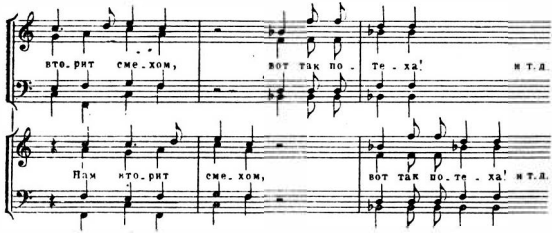
De fapt, acest text este format dintr-o serie de fraze sonore, lapidare, stereotipe, expuse de primul cor şi repetate în chip de ecou îndepărtat de către al doilea cor :



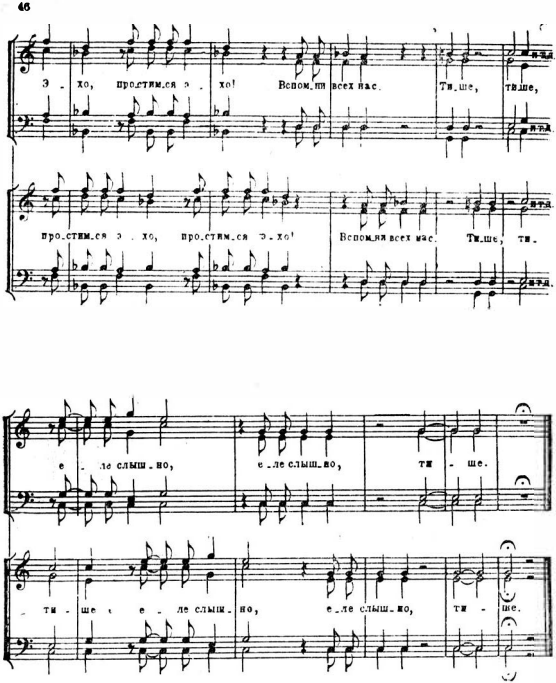
Este uşor de înţeles pentru ce textul conţine atîtea exclamaţii, intonaţii imperative, interogative, hohote de rîs „Unde-i ecoul ?", „Ha-ha-ha-ha !", „Ce veselie !", „Cîntă-ne un cîntec", „Nu vorbi, taci, taci") etc. :



* Conţinută la nr. IV[2], în *Il Libro di villanelle, moresche et altre canzoni,* publ. la Paris în 1581 (vol. X al operelor complete ale lui Orlando Lasso).
** Ibid., nr. IV 23.



Pentru reproducerea efectelor ecoului, Orlando Lasso alege exclamaţii scurte, sugestive, asigurînd *sonoritatea* maximă a intonaţiilor :



Predomină factura acordică ; rolul cadenţelor şi al ritmului bine marcat este mare.

Nu din întîmplare alege Lasso tonalităţile cu caracterul cel mai luminos (*do* major, *fa* major, *si bemol* major) şi foloseşte cu îndrăzneală alăturarea tonalităţilor omonime.

Totodată el utilizează pe scară largă polivalenţa funcţional-modală a acordurilor.

Un rol important este jucat şi de gradaţia intensităţii sonore (*F*, *mf*, *p*, *pp*, *ppp*).

Încheierea piesei foloseşte procedeul caracteristic al „depărtării" cu ajutorul descreşterii progresive a sonorităţii : ultimele intonaţii ale primului cor se cîntă *pp* şi sînt repetate *ppp* de al doilea cor (pe cuvintele „încet, abia se-aude") ; urmează o lungă fermată a celui de-al doilea cor.

Lasso variază şi metoda folosirii a două coruri (dintre care al doilea repetă intonaţiile primului) ; adesea corul al doilea intră *înainte* ca primul să-şi fi terminat partida ; acest procedeu oferă compozitorului posibilitatea de a crea un efect şi mai mare.

Nu e de mirare că această piesă, remarcabilă din punctul de vedere al măiestriei artistice, intră adesea în repertoriul corurilor şi în zilele noastre, figurînd în programele lor de concert şi în emisiunile radiofonice, atît în Uniunea Sovietică, cît şi în numeroase alte ţări din lumea întreagă.

Lucrările vocale ale lui Lasso, cu imaginile lor veridice, desprinse din viaţă, cu melodica lor strălucită, cu ritmul variat şi plastic, cu planul armonic consecvent dezvoltat, au fost utilizate în repetate rînduri de alţi compozitori, în transcripţii pentru lăută şi pentru orgă.

Genurile de cîntece laice ale lui Lasso prezintă, în felul lor, analogii cu pictura neerlandeză, mergînd pînă la zugrăvirea unor scene de interior, atît de frecvente la pictorii olandezi.

Însă gama de genuri muzicale din creaţia lui Orlando Lasso este mai largă : alături de piesele realiste inspirate din viaţa de toate zilele, compozitorul scrie misse şi motete monumentale, cărora le conferă o mare amploare, creează figuri ale căror sentimente şi pasiuni sînt voit exagerate şi foloseşte o paletă de culori plină de farmec. Aici Lasso se apropie de Rubens.

Pentru a scoate şi mai mult în evidenţă originalitatea stilului lui Lasso, să trasăm o paralelă între el şi unul dintre cei mai importanţi contemporani ai săi — Palestrina. Ar fi greu de imaginat un contrast mai mare.

Dacă Palestrina şi-a trăit întreaga viaţă la Roma, Orlando Lasso a trecut încă de copil hotarele patriei sale şi a petrecut o bună parte a vieţii colindînd Europa.

Dacă maestrul roman a lăsat o creaţie care este un model de echilibru şi care, cu toate contradicţiile sale, vădeşte în ultimă instanţă, de-a lungul întregului drum creator al acestui artist, aceleaşi trăsături stilistice — Orlando Lasso, din contra, a fost mult mai schimbător şi a conferit creaţiei sale aspecte multiple. Vizitînd numeroase ţări, el şi-a însuşit diferite genuri naţionale şi a reuşit — să zicem aşa — să se „reîncarneze" în ele, rămînînd în acelaşi timp compozitorul ţării sale. El a desprins din viaţa diferitelor ţări şi popoare imagini veridice, realiste, folosind totodată realizările culturilor naţionale respective.

În această ordine de idei, este semnificativ locul pe care îl ocupă diferitele genuri în creaţia lui Palestrina şi în aceea a lui Lasso. Palestrina s-a consacrat aproape în exclusivitate creării muzicii de cult, a misselor şi motetelor religioase; din contra, Lasso, în afară de motete şi de alte lucrări religioase cu caracter liturgic, a scris nenumărate cîntece laice, care joacă un rol extrem de important în moştenirea lui creatoare.

Fiind un mare maestru polifonist, Lasso — ca şi Palestrina — introduce în lucrările sale tot felul de subtilităţi contrapunctice, obişnuite pentru maeştrii franco-flamanzi. Dar nu acesta este centrul de greutate al creaţiei lui Lasso.

Chiar şi stilul lucrărilor lui destinate cultului catolic se deosebeşte de stilul şcolii romane în fruntea căreia se situează Palestrina.

Pentru Orlando Lasso sînt caracteristice într-o măsură mult mai mare pompa, suculenţa, folosirea unor efecte de culoare variate.

Într-un cuvînt, paralela dintre Palestrina şi Orlando Lasso în domeniul creaţiei muzicale prezintă multe analogii cu paralela dintre Rafael şi Rubens sau Michelangelo în domeniul artelor plastice.

Toate cele expuse relevă îndeajuns imensa importanţă istorică a creaţiei lui Orlando Lasso. Realizările lui şi acelea ale lui Palestrina constituie două culmi ale polifoniei clasice a Renaşterii din secolul XVI.

ŞCOALA POLIFONICĂ NEERLANDEZĂ ÎN SECOLELE XVI—XVII
(cîteva concluzii)

I

Se ştie că muzica neerlandeză a ajuns din timpuri vechi la o mare dezvoltare. Pictura flamandă şi cea olandeză ne oferă mărturii convingătoare ale rolului muzicii la chermeze, bîlciuri, întreceri de tir şi alte competiţii, precum şi în viaţa de toate zilele a orăşenilor. Astfel de scene pot fi găsite în tablourile lui Rubens, Wermeer, Teniers, Terborch şi ale altor pictori.

Baza culturii muzicale a fost, ca şi în toate celelalte ţări, muzica populară. S-a constatat că de pe la sfîrşitul secolului XIII au existat unii muzicanţi populari (menestreli); la începutul secolului XIV, la Bruges, Gand, Ypres, funcţionau adevărate şcoli de menestreli. La Gand, muzicanţii făceau parte şi din batalioanele de luptă ale cetăţenilor, iar la Bruges unitatea de puşcaşi a organizat, către sfîrşitul secolului XIV, propria sa capelă corală. Muzica ocupa un loc important şi în activitatea camerelor retorice (organizaţii analoage grupărilor de maeştri-cîntăreţi germani).

Cele mai vechi notaţii muzicale păstrate pînă la noi (datînd din secolul XIV) sînt cîntece ale flagelanţilor şi ale altor secte religioase, care foloseau diferite genuri de muzică populară pentru a atrage de partea lor masele populare (în manuscrisele flagelanţilor există numeroase menţiuni în legătură cu cîntece laice care se bucurau pe atunci de popularitate). O mărturie a înaltului nivel al muzicii populare o constituie şi excelentele melodii folosite ulterior de compozitorii polifonişti din şcoala neerlandeză.

În secolele XV şi XVI, în diferite cercuri ale populaţiei Ţărilor de Jos au căpătat o largă răspîndire cîntecele polifonice; ca mărturie pot servi numeroasele culegeri de cîntece apărute în acea perioadă.

Astfel de cîntece au fost compuse şi de polifonişti de frunte — de exemplu, de Clemens non papa, care a scris nişte „Cîntecele de psalmi"

(Souter liedekens), în care la tenor sînt folosite „melodii simple răspîndite în popor, pe care este foarte plăcut să le cînți pentru slava lui dumnezeu".

Pe această bază vastă s-a dezvoltat în secolele XV—XVI așa-numita „școală polifonică neerlandeză", care a reprezentat perioada clasică în evoluția polifoniei europene, adică a unui gen de muzică bazat pe *combinarea și dezvoltarea cîtorva linii melodice de sine stătătoare.*

Marele avînt pe care l-a luat la început polifonia în Țările de Jos se explică prin bogăția polifoniei populare și prin existența unor școli speciale de cîntăreți *(maîtrises)* pe lîngă catedralele bogatelor orașe neerlandeze, aceste școli asigurînd o pregătire multilaterală a muzicanților profesioniști.

Școala muzicală neerlandeză a fost cea mai influentă școală componistică vest-europeană din epoca Renașterii. Această școală a fost reprezentată prin cîteva generații de compozitori, a căror activitate s-a desfășurat nu numai în Țările de Jos, care cuprindeau în acea vreme teritoriul Belgiei, al Luxemburgului, sud-vestul Olandei și nordul Franței (de aici numele de școală franco-flamandă), ci și în alte cîteva țări vest-europene. Reprezentanți însemnați ai școlii neerlandeze au activat fructuos la Roma (Dufay, Obrecht, Josquin) și în alte orașe din Italia (Willaert, Cypriano da Rore la Veneția) și din alte țări (Isaac în Austria și Germania etc.).

Ceva mai tîrziu, în secolul XVI, s-au ridicat cîteva noi școli neerlandeze de muzică polifonică (școlile venețiană, romană, spaniolă, poloneză, cehă, germană și altele), care menținеau legături de creație cu școala neerlandeză. Aceste școli posedau trăsături stilistice independente și procedee proprii, legate de tradițiile muzicale ale țărilor respective. Negarea independenței naționale a polifoniei acestor țări și transformarea particularităților polifoniei franco-flamande într-un stil „cosmopolit" universal, care ar fi fost, chipurile, stilul dominant al unei serii de compozitori apuseni — este o concepție profund eronată.

Școala neerlandeză s-a format pe baza realizărilor multilaterale ale culturii muzicale a Țărilor de Jos și se sprijinea pe creația populară de cîntece, pe principiile polifoniei populare. Ea a însumat totodată dezvoltarea multiseculară a polifoniei din alte țări europene (mai ales din Anglia și Franța). Polifonia școlii neerlandeze s-a cristalizat în lupta împotriva reacțiunii bisericești, care apăra dogmele depășite, ale vechii monodii de cult, de noile tendințe democratice în muzică, vădind ostilitate față de polifonia compozitorilor înaintați care se sprijineau pe aceste tendințe democratice. Deși în creația maeștrilor neerlandezi muzica bisericească ocupa un loc important, totuși, alături de lucrările pe texte religioase, acești compozitori scriau multe cîntece laice polifonice, în care s-a reflectat bogatul univers de idei și sentimente, caracteristic pentru epoca Renașterii.

Elemente realiste au reușit să pătrundă și în muzica bisericească. Textele și melodiile laice și religioase se îmbinau în mod liber în motet, unul din genurile favorite din acea vreme; motetul a fost *genul liric* cel mai răspîndit pe atunci, care permitea compozitorului să dea o interpretare personală textului, deși acesta era în majoritatea cazurilor religios. Melodiile cîntecelor populare laice (unele dintre acestea fiind de

dragoste sau glumețe) erau folosite, alături de coralul gregorian, ca bază muzicală tematică în diferite lucrări bisericești, nefăcînd excepție nici missa, care era cea mai mare formă muzicală ciclică din acea perioadă.

Maeștrii polifoniști neerlandezi cultivau polifonia așa-numitului „stil sever" (a „scriiturii severe"), care avea un caracter cu precădere vocal și care excludea tot ce ar fi putut prezenta dificultăți pentru vocile care cîntau fără acompaniament instrumental. Unele partide ale lucrărilor vocale erau încredințate cîteodată instrumentelor muzicale ; totuși, muzica instrumentală nu căpătase încă pe atunci o mare dezvoltare în Țările de Jos.

Afară de text, în muzica stilului sever era folosit ca element de legătură și un procedeu pur muzical, care conferea lucrării unitate și omogenitate — și anume, așa-numita *imitație,* adică repetarea de către o voce (întocmai sau cu variațiuni) a melodiei executate imediat înainte de către o altă voce. „Trecerea consecutivă pe la diferite voci a uneia și aceleiași melodii repartiza uniform materialul tematic între toate vocile, conferind mișcării acestora o extremă coeziune" (S. Taneev) [28].

Școala franco-flamandă și alte școli polifonice naționale din secolele XV, XVI și de la începutul secolului XVII au dezvoltat forme variate de imitații (imitația unei voci date sau fără o voce dată, imitația canonică, imitația prin mișcare contrară, prin augumentare, prin diminuare), o încununare a lor fiind cea mai desăvîrșită formă contrapunctică — *fuga.* Pentru ca în lucrările polifonice fiecare voce să poată repeta liber o temă dată, fiecare dintre voci trebuie să posede o mare independență și să nu fie din acest punct de vedere „în dezavantaj" față de celelalte voci.

Cu timpul, compozitorii neerlandezi au început să scrie lucrări polifonice în care fiecare voce repeta neîncetat o melodie dată sau o parte a ei, adesea într-o formă modificată. Astfel a luat ființă arta imitației „continui", care a ajuns la cea mai înaltă perfecțiune în lucrările lui Josquin și ale lui Orlando Lasso *.

Alți compozitori importanți din școala neerlandeză, precursori ai marilor maeștri susmenționați, au fost — la mijlocul secolului XV — Dufay și Binchois, iar în a doua jumătate a secolului XV, J. Ockeghem și J. Obrecht.

Importanța istorică, estetică și pedagogică a școlii polifonice neerlandeze constă în aceea că ea a elaborat — pe baza unei melodici bogate și expresive pentru acea vreme — cele mai importante varietăți ale contrapunctului „stilului sever", creînd o mare varietate, flexibilitate și

* În construcția lucrărilor mari, mai ales a acelora cu formă ciclică, maeștrii neerlandezi realizau cîteodată un contrast considerabil între părți ; pentru obținerea acestui contrast, ei opuneau registrele vocilor și numărul acestora, diferitele forme și ordinea intrării în imitații etc. ; de asemenea, opuneau măsurile pare celor impare, mișcarea ritmică însuflețită celei lente. Totodată, polifonia era unul din mijloacele importante ale obținerii unității formei, prin folosirea unei melodii principale unice, care era, de regulă, încredințată celei de-a doua voci de jos, adică tenorului ; prin folosirea aceluiași „cap de temă", cu care începea adesea fiecare din părțile unei lucrări ciclice ; și, în sfîrșit, prin expunerea în formă de canon. O astfel de lucrare ciclică de mari proporții — de exemplu missa — constituia un fel de „ciclu monotematic", construit dintr-un șir de variațiuni polifonice libere.

bogăție a mijloacelor de expresie muzicală, legate de trăsăturile fundamentale ale muzicii populare.

Polifonia școlii neerlandeze se remarcă printr-o curgere liberă și neîntreruptă a melodiei, prin simplitatea, măreția și unitatea construcției.

Lucrările polifoniștilor neerlandezi au jucat un rol considerabil în dezvoltarea și perfecționarea muzicii polifonice.

II

Încă înaintea revoluției neerlandeze, care, în domeniul muzical, a dus la apariția caracteristicelor „cîntece ale *gueux*-ilor", în Țările de Jos a luat o dezvoltare considerabilă muzica instrumentală. Pe la jumătatea secolului XVI au apărut culegeri populare de cîntece laice polifonice, avînd subtitlul caracteristic „pentru voce sau pentru a fi executate la diferite instrumente muzicale" *(tous les estruments)*. Ce e drept, cîntecele cuprinse în aceste culegeri nu posedă trăsături instrumentale specifice : la baza lor stau piese vocale transcrise după tabulatura instrumentală *. Culegerile de dansuri (al căror număr era extrem de redus în comparație cu alte țări) purtau și ele în mod obișnuit mențiunea : „pentru a fi executate la diferite instrumente".

Orga a ocupat din vechi timpuri un loc important în viața muzicală a Țărilor de Jos. Primul organist și constructor de orgi a trăit, probabil, încă în secolul XIII. Începînd din anul 1375, la Utrecht s-a ținut în mod sistematic evidența tuturor organiștilor care au lucrat în acest oraș. În secolul XVI și mai ales în secolul XVII maeștrii orgii au devenit renumiți pînă departe, dincolo de hotarele Țărilor de Jos : mulți dintre ei au profesat la curțile străine și la bisericile din Italia, Spania, Germania. Cei mai de seamă dintre ei au fost Willaert, Buus, Jacob, Brumel, Philippe de Monte și alții.

Centrul comercial Amsterdam este primul care programează sistematic concerte publice de orgă, iar de la numirea lui Sweelinck în postul de organist al Bisericii Vechi din Amsterdam și pînă la moartea lui — adică timp de 40 de ani — această biserică se transforma adesea într-o sală de concert, unde se adunau auditori nu numai din orașele vecine, ci și din alte țări.

Calvinismul a contribuit într-o oarecare măsură la dezvoltarea artei organiștilor, care nu mai participau la serviciul religios, ci cîntau *înainte* și *după* predică, pentru a procura o plăcere credincioșilor. Acești organiști, care creau imagini emoționale pregnante, foloseau forma de toccată, destinată să scoată în evidență măiestria execuției și genul fanteziei polifonice (sau al ricercarului), bazat pe succesiunea contrastantă a fazelor mișcării sau constînd într-o serie de variațiuni deosebite ca expresie. Și un gen și celălalt au contribuit la dezvoltarea intensă a resurselor de virtuozitate instrumentală ale muzicii de orgă.

La executarea în biserică a numerelor de concert participau uneori, alături de organiști, și alți instrumentiști.

* Astfel de culegeri au fost editate de către Susato la Anvers (începînd din anul 1543) și Phalèse la Louvain (începînd din 1546).

În activitatea muzicală din saloanele burgheze, în *collegiae musicum* și în capelele de curte, alături de muzica vocală era tot mai răspîndită cea instrumentală. Astfel, scriitorul și muzicianul Constantin Huyghens (tatăl cunoscutului fizician), mare iubitor de muzică și important om de stat, vorbește cu entuziasm despre lăută și, în același timp, este și un cunoscător al clavecinului. De pe la sfîrșitul secolului XVI, studiul clavecinului devine lucru obișnuit în mediul burghez — după cum se vede și în numeroase tablouri ale maeștrilor picturii neerlandeze. Răspîndirea clavecinului în Țările de Jos este confirmată și de dezvoltarea intensă a producției acestui instrument. Clavecinele flamande erau socotite în secolul XVII și în prima jumătate a secolului XVIII cele mai bune din Europa [29].

Punctul culminant al dezvoltării creației și interpretării organistice și clavecinistice în Țările de Jos a fost reprezentat prin creația lui Sweelinck (1562—1621). Însă caracterizarea activității acestui mare muzician ar depăși cadrul acestui volum.

CULTURA MUZICALĂ A ANGLIEI ÎNCEPÎND DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XV ŞI PÎNĂ LA INCEPUTUL SECOLULUI XVII

INTRODUCERE

I

Cultura artistică a poporului englez a creat numeroase lucrări de o mare valoare, în domeniul literaturii, al picturii şi al altor arte. Creaţia muzicală profesională a Angliei a ocupat la sfîrşitul evului mediu unul din primele locuri în Europa şi s-a menţinut şi în secolul XVII la un nivel relativ înalt ; ulterior, dezvoltarea acestei culturi a suferit o stagnare. Abia la sfîrşitul secolului XIX şi în secolul XX cultura engleză a intrat în perioada unei noi „Renaşteri muzicale", dînd o întreagă pleiadă de compozitori talentaţi.

Moştenirea muzicală a poporului englez este veche şi bogată ; incontestabilul talent muzical al acestui popor este confirmat şi de documentele istorice ale epocii de a cărei creaţie muzicală ne vom ocupa în lucrarea de faţă. Dar este vorba nu numai de trecutul istoric al artei muzicale din Anglia.

De exemplu, în zilele noastre este bine cunoscut faptul că talentul muzical al poporului englez şi-a găsit o expresie deosebit de strălucită în cîntatul coral, răspîndit în întreaga Anglie şi ridicîndu-se la un înalt nivel în executarea muzicii de factură polifonică — realizare valoroasă a creaţiei naţionale autohtone a oamenilor simpli din Anglia.

II

Sfîrşitul secolului XVI şi începutul secolului XVII reprezintă, în istoria Angliei, o perioadă în care s-au manifestat tendinţe diferite şi aspecte opuse ale vieţii sociale — tendinţe şi aspecte care, în cadrul luptei noului împotriva vechiului, au exercitat o influenţă considerabilă asupra vieţii şi a creaţiei muzicale din această ţară. Contradicţiile ascuţite din viaţa socială a acelei vremi au fost urmarea unei treceri deosebit de rapide de la feudalism la capitalism, fenomen caracteristic pentru majoritatea ţărilor europene din secolele XVI—XVII ; în această perioadă, „păturile sociale feudale se descompun, pătura orăşenească medievală se transformă în clasa modernă a burgheziei şi nici una din clasele antagoniste nu a

căpătat încă un avantaj asupra celeilalte" [1]; în această perioadă „se ridică peste tot [mari monarhii] pe ruinele claselor feudale care se dușmăneau reciproc: aristocrația și orașele..." (Engels) [2].

Tocmai în Anglia, în ultima treime a secolului XV și în primele decenii ale secolului XVI, s-a desfășurat „prologul *răsturnării* care a creat baza mijloacelor de producție capitaliste" (Marx) [3].

Schimbările care au avut loc în acea vreme în economia țării au avut o importanță imensă, ducînd la lichidarea fărîmițării feudale și la transformarea poporului englez în națiune.

În Anglia are loc o instaurare rapidă a relațiilor capitaliste: dezvoltarea manufacturilor, crearea unei piețe interne, o diferențiere socială, necunoscută pînă atunci, a satului englez, datorită aplicării pe scară largă a sistemului de „îngrădiri" *(inclosures)*. Caracterizînd aceste fenomene ca pe o adevărată „revoluție agricolă", care a început în ultima treime a secolului XV și a continuat de-a lungul aproape întregului secol XVI, Marx constată că încă la sfîrșitul secolului XVI Anglia „poseda o clasă de fermieri capitaliști, bogați pentru condițiile de atunci", îmbogățiți prin ruinarea progresivă a populației sătești [4]. Aceste schimbări în relațiile social-economice din Anglia nu s-au desfășurat pașnic și fără zguduiri. Aici este confirmată cum nu se poate mai bine justețea cuvintelor lui Marx, că „istoria așa-numitei acumulări primitive este înscrisă în analele omenirii cu litere de sînge și de foc" [5].

Shakespeare, în sonetul al 66-lea, a înfierat nedreptățile sociale din vremea sa în versuri pline de indignare:

Am obosit și moartea o doresc,
Căci văd netrebnicii cum strîng averi,
Pe cînd săracii în nevoi trăiesc;
Încrederea-i plătită prin trădări,
Onoarea de ocară s-a făcut,
Virtutea zace în noroi acum,
Desăvîrșirea prețul și-a pierdut,
Puterii neputința-i stă în drum.
Mai văd cum artei un căluș i-au pus,
Cum trece drept savant orice neghiob,
Cum adevărul este luat în rîs,
Iar binele-i al răutății rob.
Scîrbit de-așa un trai, să mor aș vrea,
Dar nu mă-ndur s-o las pe draga mea.

Aceste versuri, „pline de nobila ură pe care Shakespeare o purta tiraniei" (M. J. Chenier) [6], exprimă aceeași idee ca și cuvintele lui Hamlet, care se plînge că, „dată fiind starea de lucruri, a fi cinstit înseamnă a fi unul la zece mii" [7] și că „doar oameni de nimic sînt la noi persoane importante, iar oamenii puternici și mari sînt umbre ale nimicniciei" [8]. Eroul shakespearian vorbește cu amărăciune despre „înjosirile veacului".

Tot chinul dragostei disprețuite,
Nesocotirea legilor, trufia
Puternicilor zilei, felul cum
Sînt înjosite meritul, răbdarea —
Cînd singur poți să scapi de toate-acestea
Cu un pumnal tăios... [9]

Pentru Hamlet, Anglia * din vremea sa este „o închisoare", şi anume, „una strașnică, cu o mulțime de celule, subterane şi turnuri de pază..." [9]

Hamlet înfierează şi „ruşinoasele chefuri" —

Vestite în apus şi răsărit,
Ce ne-au făcut de ris în lumea-ntreagă :
Străinii ne numesc beţivi şi porci
Şi-acest renume face să păleasca
În ochii lor o seamă de virtuţi,
Cu care-altminteri ne-am putea mîndri [10].

Alături de Shakespeare şi de alţi umanişti englezi importanţi din acea vreme, numeroşi reprezentanţi ai culturii umaniste progresiste din alte ţări (Benvenuto Cellini, Poggio Bracciolini şi alţii), care au vizitat Anglia, au dezvăluit şi au condamnat fără cruţare sălbăticia moravurilor aristocraţiei guvernante.

În Anglia, procesul acumulării primitive se desfăşura în cadrul absolutismului, adică al acelei forme de stat care corespundea, din punct de vedere istoric, cerinţelor şi particularităţilor situaţiei economice a ţării din acea vreme. Dezvoltarea absolutismului în Anglia a fost favorizată de o slăbire considerabilă a aristocraţiei feudale — urmare a faptului că, „din fericire pentru Anglia, vechii baroni feudali s-au exterminat între ei în războiul celor două roze" (Engels) [11].

Absolutismul englez, care a ajuns la apogeu la sfîrşitul secolului XVI şi la începutul secolului XVII, pe timpul guvernării dinastiei Tudor, poseda trăsăturile sale proprii, deosebite de acelea ale monarhiei franceze — monarhia absolutistă clasică. Întărirea puterii regelui — consecinţă a desfiinţării armatelor feudale şi a acaparării pămînturilor comunităţilor — era limitată de către parlament, care îşi păstra puterea politică reală. Ea mai era limitată şi datorită rolului important al autoguvernării locale şi, în legătură cu aceasta, datorită slăbiciunii relative a birocraţiei şi a guvernului central ; de asemenea, lipsa unei armate regale permanente a restrîns şi ea incontestabil independenţa monarhiei. De aceea, monarhia engleză era nevoită să se sprijine tot mai mult pe noua nobilime rurală *(gentry)* — „adevăraţii susţinători ai absolutismului dinastiei Tudor" — şi avea grijă să satisfacă toate dezideratele acestei clase.

Toate acestea au exercitat o puternică influenţă asupra ideilor epocii şi au determinat drumul cu totul neobişnuit pe care l-au urmat în Anglia mişcarea Reformei (anglicanismul) şi dezvoltarea umanismului englez.

Şi arta engleză din acea vreme oferea un tablou extrem de pestriţ şi plin de contradicţii. Drama lui Shakespeare se situa pe poziţiile cele mai înaintate ; teatrul englez, îmbogăţit de realizările umaniste ale „învăţaţilor universitari" *(University Wits)*, se dezvolta impetuos. Arta muzicală a poporului englez şi creaţia marilor compozitori profesionişti ai Angliei — bazată pe muzica populară — cunoşteau o înflorire puternică. Cercurile aristocratice culte aveau ideologii lor, genurile şi repertoriul lor propriu, rolul cel mai important jucîndu-l aici Măştile şi comediile lui Ben Jonson.

* După cum se ştie, Shakespeare vorbeşte în *Hamlet*, din motive lesne de înţeles, nu despre Anglia, ci despre Danemarca.

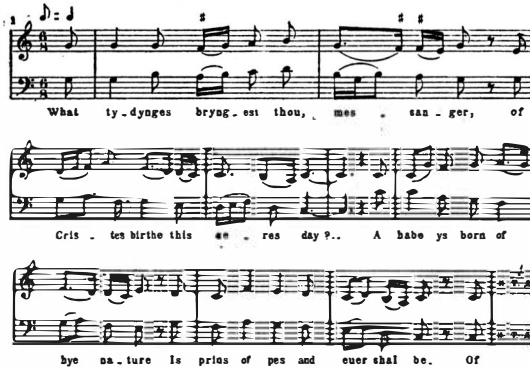
MUZICA POPULARĂ

I

La baza dezvoltării progresiste a artei acelei vremi au stat — ca şi în toate celelalte ţări — creaţia populară şi creaţia artiştilor înaintaţi, legată de arta populară.

S-au păstrat numeroase notaţii muzicale de melodii vechi, care permit să reconstituim tabloul înfloritoarei muzici populare din secolele XV—XVI şi dintr-o perioadă mai veche.

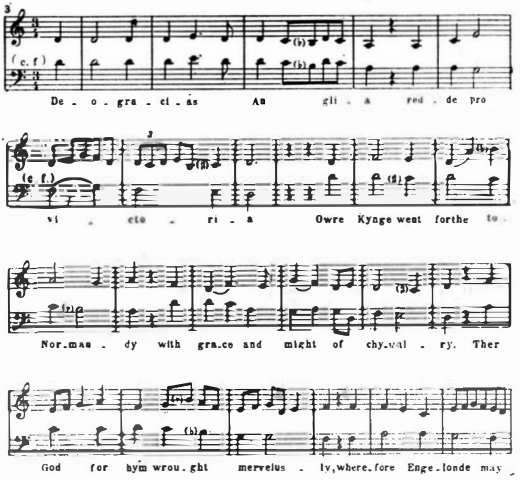
Ni s-au păstrat numeroase varietăţi de cîntece engleze, numite *carols*, începînd din primul pătrar al secoluluiXV : aşa sînt, de exemplu *Je have so longe kepe schepe, My cares comen ever anew* („Grijile mele se reîntorc") sau *What tydinges bringest thou* („Ce veşti îmi aduci") [12] :



Termenul *carol* denumea nu numai cîntecele de crăciun, extrem de răspîndite în acea vreme, ci și multe cîntece de mai ; după cum se știe, ambele aceste genuri păstrau trăsături ale străvechii muzici rituale engleze.

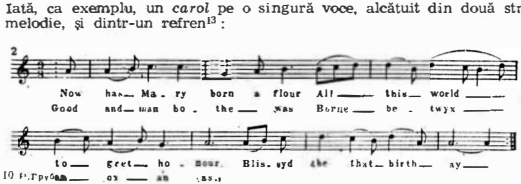
Cele mai vechi cîntece din genul *carol* sînt de obicei pe două voci, iar în unele cazuri pe o singură voce *. Melodia și textul, cu un ritm unic, au terminații caracteristice, larg răspîndite ulterior în polifonia lui Dunstable și a polifoniștilor ce i-au urmat.

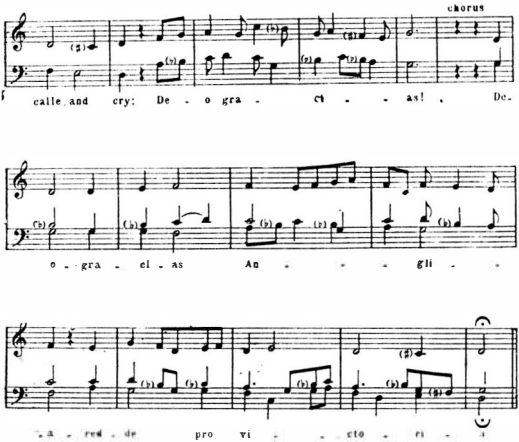
Cel mai cunoscut *carol* din secolul XV este cîntecul care glorifică victoria englezilor de la Azincourt, din anul 1415 :



Alte cîntece foarte cunoscute, datînd, aproximativ, din aceeași perioadă, sînt *The Coventry Carol* („Cîntecul din Coventry"), *Good King*

* Iată, ca exemplu, un *carol* pe o singură voce, alcătuit din două strofe pe aceeași melodie, și dintr-un refren[13] :





Wenceslas („Bunul rege Wenceslas"), *I saw three ships* („Am văzut trei corăbii") și altele [1/4].

Aceste cîntece se remarcau prin prospețimea, naturalețea și sucu-lența melodiilor, precum și prin textele lor poetice. Iată, de exemplu, textul unui cîntec de William Cornish, dirijor al capelei regale (m. în anul 1523) *

Pleasure it is	*Auzul mi-alint*
To hear I wis	*C-un dulce cînt*
The birdes sing	*De păsări mii.*
The deer in the dale	*Cerbii zglobii*
The sheep in the vale	*Zburdă-n luminiș.*
The corn springing ;	*Pasc turme de oi.*
God's purveyance.	*Grînele-n cîmpii*
	Se coc pentru noi.

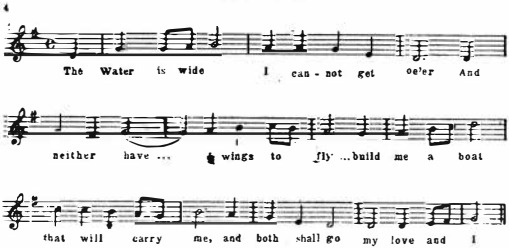
Numeroase melodii de *carol* au fost folosite de compozitorii englezi din secolul XVI, din perioada așa-numitei „Renașteri muzicale", cînd străvechea creație de cîntece a Angliei a atras atenția muzicienilor și cînd izvoarele și monumentele muzicale existente au început să fie culese și studiate intens.

Carol-ul *Waly-Waly* constituie exemplul unui astfel de cîntec vechi, care își păstrează popularitatea pînă în zilele noastre :

Rîu-i lat de tot
Și să-l trec nu pot.

* Textul redat în traducere liberă.

Dă-mi, aprig dor,
Aripi să zbor!...
O luntre ușoară
Dac-aș avea,
Aș porni pe ape
Cu draga mea.



Însă începînd din secolul XV și, într-o măsură crescîndă, în secolele XVI și XVII, joacă un rol tot mai mare muzica de dans, care are un caracter pur instrumental, astfel încît în multe cazuri se poate presupune că textul a fost adaptat ulterior la melodia de dans pur instrumentală, deplin cristalizată. Exemple caracteristice ale acestui gen de *carol* sînt melodiile citate mai sus (v. exemplul nr. 4).

În secolul XVI și la începutul secolului XVII au avut o largă răspîndire și genurile de cîntece polifonice populare numite *catch* și *round*. De fapt, ambele aceste nume se aplicau la unul și același gen.

Sfera de imagini și varietățile genului *carol* sînt extrem de bogate; între ele figurează și cîntece de pahar, pe textul „Circiumarul bețivan", în care Wooldridge identifică figuri de țărani ce puteau fi întîlniți la bîlciuri; alte cîntece slăvesc victoria oștilor engleze în bătălia de la Azincourt; există chiar și un *carol* în cinstea agriculturii! [15]

Forma cîntecelor prezenta următoarele particularități:

1) la baza unor astfel de cîntece stătea de obicei o melodie populară, bine cunoscută, avînd în majoritatea cazurilor o structură închisă, rotunjită;

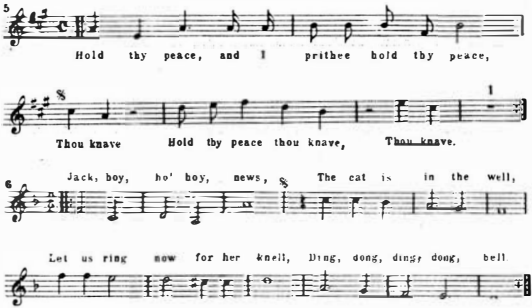
2) această melodie era împărțită în cîteva părți — de la trei pînă la șase sau chiar opt — astfel încît numărul vocilor să fie egal cu numărul secțiunilor cîntecului;

3) melodia fiecărei secțiuni trebuia să ofere posibilitatea unei combinări armonice cu oricare alta din secțiunile cîntecului [16].

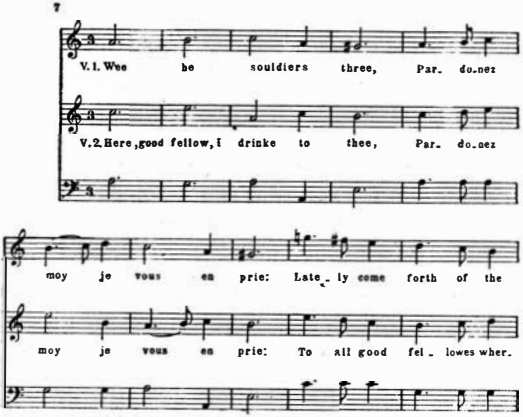
Un produs timpuriu, însă totodată extrem de desăvîrșit, al polifoniei populare, este remarcabilul „Canon de vară", pe șase voci, a cărui notație datează din primul pătrar al secolului XIV. Acest cîntec zugrăvește într-o formă perfectă, de o mare ținută poetică și în același timp simplă și accesibilă, imaginea cu caracter lirico-pastoral a naturii de primăvară. Coloritul modal luminos și limpede, plasticitatea expresivă a desenului melodic, cu intonații caracteristice de „cîntec al cucului", mișcarea ritmică cu

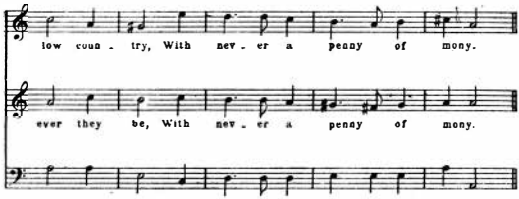
„legănare" domoală şi, în sfîrşit, imitaţii canonice, care urmează fără grabă unele după altele, ca nişte valuri mici, şi conferă întregii structuri un caracter ciclic închis — acestea sînt elementele formei, alese cu grijă şi îmbinîndu-se armonios.

Vom cita încă două melodii, pe care le menţionează Shakespeare în piesele sale — fapt care constituie o mărturie a popularităţii lor :



O altă formă polifonică răspîndită în popor erau aşa-numitele *Three-man songs* („Cîntece pentru trei interpreţi"), care, spre deosebire de *catches,* erau executate la trei voci — doi tenori şi un bas. Iată un vechi exemplu de *Three-man song,* tipărit în anul 1609, dar datînd. probabil, dintr-o perioadă anterioară :





II

Teatrul englez a fost, în perioada de care ne ocupăm, o sursă importantă a muzicii populare. La drept vorbind, întreaga muzică a teatrului popular poate fi considerată ca muzică populară. În repertoriul lui intrau și *moralités*, și piese de tipul pastoralei, și interludii, dar mai ales comedii populare cu muzică — „reprezentanții caraghioase" *(drolls)*, — un fel de teatru al muzicanților populari ambulanți. Subiectele *drolls*-urilor erau comice, iar limba lor era suculentă, expresivă, uneori puțin grosolană. Aceste comedii aveau o largă răspîndire în masele largi, bucurîndu-se de un mare succes. Textul acestor *drolls* era adesea cîntat pe melodii de balade populare. Nu trebuie să ne mire faptul că poetul aristocratic Sidney compara disprețuitor drama engleză cu o fiică prost crescută, ale cărei maniere o fac de rușine pe mama ei — poezia.

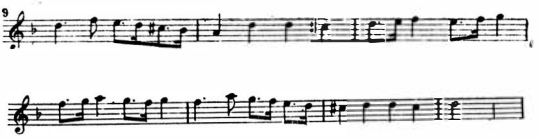
Toate acestea ne arată că autorii pieselor aparținînd teatrului popular și cei care le puneau în scenă includeau în repertoriul lor o muzică pe gustul păturilor largi ale populației.

Ne putem face o idee asupra melodiilor folosite în comediile muzicale populare, prin intermediul cîntecelor din repertoriul trupelor engleze care, la hotarul dintre secolele XVI și XVII, dădeau reprezentații pe continent, mai ales în Germania [18].

Fragmentele — din păcate, extrem de puțin numeroase — care s-au păstrat din muzica folosită pe atunci în teatrul englez ne dau posibilitatea de a ne face o oarecare idee asupra melodiilor pregnante și ușor de reținut, cu caracter vădit popular, avînd o structură perfect închegată, un ritm bine marcat, intonații umoristice, și folosind în majoritatea cazurilor modurile major și minor precis conturate. Aceste cîntece au căpătat o mare răspîndire nu numai în Anglia, ci și dincolo de hotarele acestei țări.

Astfel, în culegerea *Paduanen, Gagliarden, Cantzonen, Allemand und Coranten* (Hamburg, 1609), este inclusă următoarea melodie a lui Brade [19] :

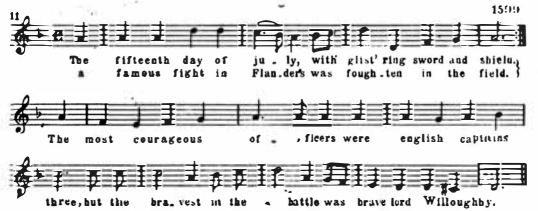
Altă dată, Brade folosește o veche melodie germană, de exemplu „Bătrînul Hildebrandt" :



Iată și un dans scoțian, care se remarcă prin ritmul său sincopat, capricios, și prin melodia sa neobișnuită :

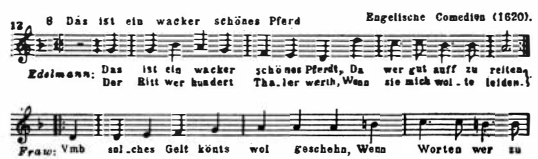
Materialul muzical folosit de trupele engleze care dădeau reprezentații pe continent ni s-a păstrat și într-o serie de surse pe care le menționează Bolte într-un studiu asupra *singspiel*-urilor autorilor englezi [20].

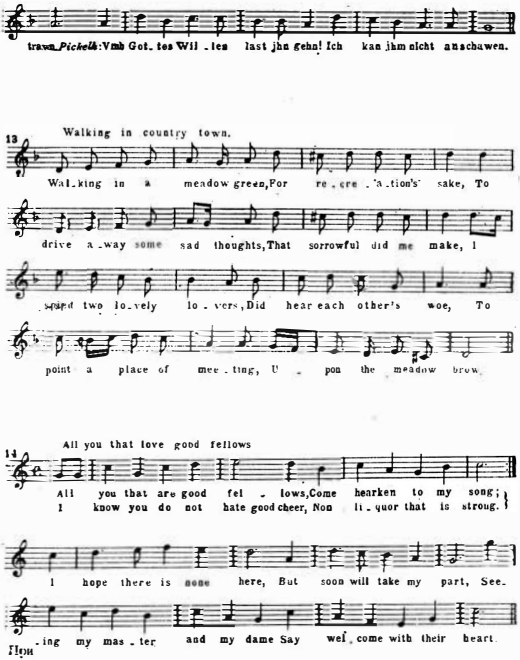
Prezintă interes melodiile engleze noi și dansul numit *Roland*, destinat vocilor și diferitelor instrumente :



(Este notat pentru prima dată în anul 1596, cu specificarea : *Einer sang : O Nachbawr Ruland, Ein Lied, kommen auss Engelland*)

Iată și alte exemple muzicale luate din comedii engleze :





Cu toată muzica fără pretenţii a acestui gen de spectacole populare, ele foloseau un număr mare de instrumente muzicale şi repertoriul lor se înnoia mereu. În legătură cu spectacolele date în anul 1599 la Münster, un contemporan comunică : „Ele [trupele engleze] dispuneau de un mare număr de instrumente muzicale variate : lăute, ţitere, viole, flaute de tot felul etc. La începutul şi la sfîrşitul comediei, actorii executau multe dansuri excelente, care nu le sînt cunoscute localnicilor“ [21].

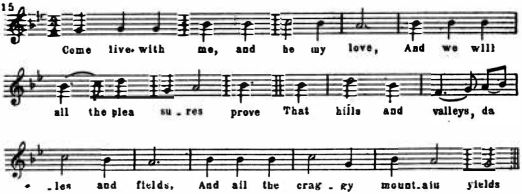
III

Piesele muzicale şi cîntecele populare care sînt adesea menţionate de Shakespeare în lucrările sale prezintă un deosebit interes. Se ştie că textul pieselor shakespeariene conţine numeroase menţiuni de acest fel,

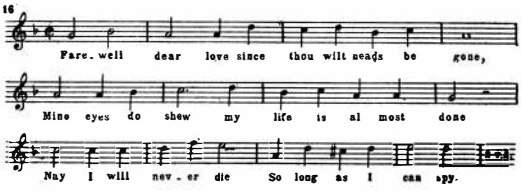
care au fost studiate în detaliu de Naylor în documentata sa lucrare în limba engleză, *Shakespeare și muzica*.

Mai multe cîntece citate de Naylor au fost tipărite la începutul secolului XVI, dar sînt probabil mai vechi.

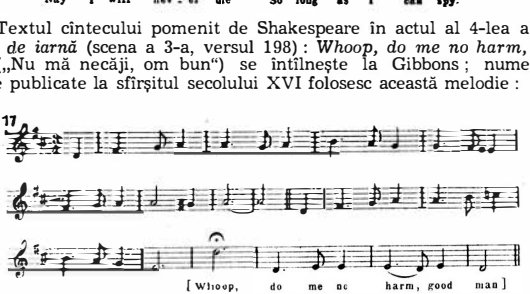
Așa este melodia pe cuvintele „Vino să trăiești cu mine" *(Come, live with me)*, tipărită în anul 1612 :



Cîntecul *Farewell dear heart* („Rămas bun, dragostea mea") a fost publicat în anul 1600 de către Robert Jones, sub forma unei piese pe patru voci cu acompaniament de lăută. Iată melodia vocii principale :



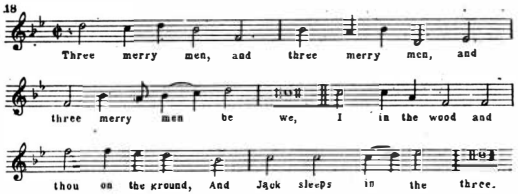
Textul cîntecului pomenit de Shakespeare în actul al 4-lea al *Poveștei de iarnă* (scena a 3-a, versul 198) : *Whoop, do me no harm, good man* („Nu mă necăji, om bun") se întîlnește la Gibbons ; numeroase balade publicate la sfîrșitul secolului XVI folosesc această melodie :



În legătură cu alte cîteva melodii descoperite în notări datînd dintr-o perioadă mai recentă (a doua jumătate a secolului XVII — secolul XVIII) există date sigure care arată că aceste melodii sînt mult mai vechi.

Aşa este melodia pe textul *Three merry men be we* („Noi sîntem trei oameni veseli"), ce ne este cunoscută din muzica lui Playford din anul 1650 :

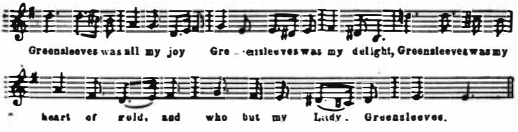
18



Melodia cîntecului menţionat în *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (actul al 2-lea, scena 1-a, versul 60) pe cuvintele *Green sleeves* („Mîneci verzi") [21a], datează, pe cit se pare, de pe timpul domniei lui Henric VIII.

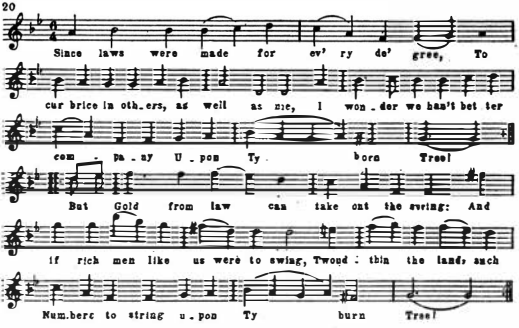
Iată a doua jumătate a melodiei :

19



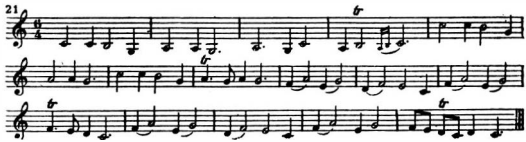
Viabilitatea melodiei acestui cîntec este confirmată prin prezenţa ei în „Opera cerşetorilor" [22], sub următoarea formă :

20

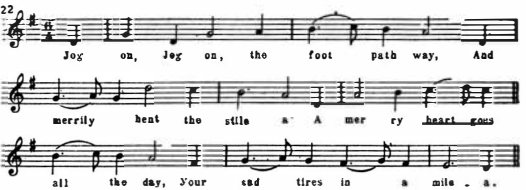


O serie de melodii menţionate de Shakespeare pot fi descoperite în muzica pentru virginal a acelei vremi. Aşa este „Fluieratul căruţaşului"

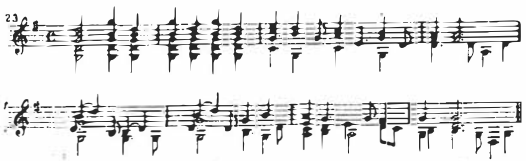
(Carman's Whistle), pe a cărui melodie William Byrd a scris celebrele sale variațiuni, create înainte de anul 1591 :



sau melodia : *Fitzwilliam Virginal Book* („Cartea pentru virginal a lui Fitzwilliam") :



sau „Giga de vînătoare a regelui *(The King's Huntig Jig)*, despre care este vorba în actul al doilea din *Hamlet* (scena a 2-a, versul 504 și următoarele) și pe care o întîlnim într-o piesă pentru virginal de John Bull :



Naylor citează și muzica unor dansuri răspîndite, ale căror denumiri se întîlnesc și în piesele lui Shakespeare. Așa sînt *pavana, gagliarda, passamezzo, moresca.*

Se înțelege că cele expuse sînt departe de a constitui o prezentare exhaustivă a rolului muzicii în creația lui Shakespeare. Acestei probleme îi este consacrat unul din capitolele următoare.

IV

Un domeniu important al culturii democratice din acea perioadă era acela al muzicii orășenești, care a ajuns la o deosebită înflorire la Londra pe vremea lui Shakespeare.

Călătorii care vizitau Londra la sfîrșitul secolului XVI și în secolul XVII erau uimiți — după cum arată contemporanii — nu numai de zgomotoasa viață citadină, ci și de excepționala varietate a sunetelor ce se auzeau din toate părțile. Dekker, contemporan al lui Shakespeare, scrie: „Caleștile și echipajele mișunau încoace și încolo; peste tot se vedeau mulțimi de oameni, care rîdeau sau se certau; femeile, bărbații și copiii țipau și *cîntau* așa de tare, încît părea că ar trebui înălțați stîlpi, pentru ca nu cumva casele să cadă sau să se ciocnească între ele" [23].

Muzica răsuna prin ferestrele deschise ale caselor, în prăvălii, în atelierele meseriașilor. Cine se oprea la ușa unui atelier, putea să audă pe calfe cîntînd un *catch* favorit al lor:

O, mai, frumoasă lună mai,
Ești veselă și luminoasă
Și-atît de verde!

La ușile prăvăliilor stăteau vînzătorii, care, intonînd tărăgănat la unison (procedeu extrem de răspîndit în muzica populară a acelei vremi), ofereau diferite mărfuri:

„Ce doriți, ce face trebuință domniei voastre?

Ace, jaretiere, mănuși spaniole sau panglici de mătase?" [24]

În același timp, dintr-o casă învecinată se auzeau sunetele unei viola da gamba, instrument răspîndit în acea vreme.

Bărbierii obișnuiau să țină în prăvăliile lor instrumente muzicale (clavecine, țitere, varietăți ale chitarei), pentru distracția clienților care-și așteptau rîndul.

Un interes deosebit, din punctul de vedere al unei activități muzicale variate și multilaterale, îl prezentau bîlciurile londoneze. Ben Jonson, în piesa sa *Bîlciul de sf. Bartolomeu*, a descris sugestiv muzica ce răsuna prin piețe și la bîlciuri.

Aici circulau cîntece pe teme la ordinea zilei, cînd satirice *, cînd de gen — un fel de „fotografii la minut" ale scenelor de bîlci. Așa este, de exemplu, cîntecul îndemînaticului poet și muzicant de bîlci, Nightingale **:

În bîlci e zarvă mare:
Toți se tocmesc mereu.
De-a asurzit, îmi pare,
Cel sfînt Bartolomeu.
Mulți se sfădesc cu sete.
Glumind, se string în cete
Flăcăi voioși și fete.

---

* „...numai să mă atingi, — spune unul din personajele piesei susmenționate a lui Ben Jonson, — și, indiferent dacă ești negustor ambulant, poet sau mecanic, voi găsi un prieten care mă va răzbuna, compunînd un cîntec despre tine și despre întreaga ta șleahtă!..." [25]

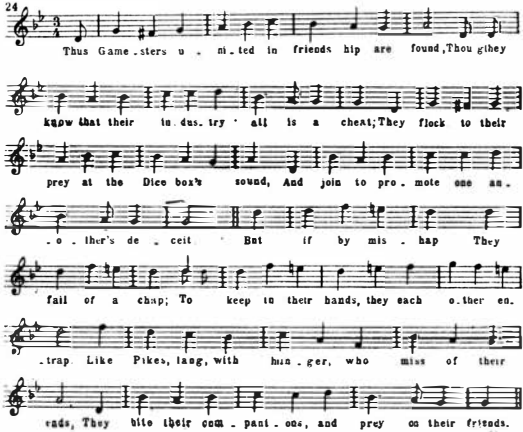
** Numele său derivă de la cuvîntul englez care înseamnă „privighetoare".

„Cumpărați un cîntec ! Un cîntec nou !" — era invariabila coda-refren.

Într-o altă improvizație, este vorba de baladele care se bucurau de o mare popularitate în masele largi !

Balade, cîntece, vînd cîntece noi și bune !
Am mai mult de-o duzină, pe gustul tuturor !
Doriți balada „Despre iepuraș și dihor" ?
Stați pe loc, ascultați-o, că rău n-o să vă pară :
Nu găsiți în tot bîlciul așa o marfă rară.
Hai, cine-o cumpără ? [27]

Melodiile din *Bîlciul de sf. Bartolomeu,* ca și alte cîntece de bîlci, s-au păstrat nu numai în lucrările din acea vreme, ci și într-o serie de lucrări datînd din perioada următoare. Între altele, melodia populară „Pfundul lui Packington" *(Packington's Pound),* care circula încă pe vremea lui Ben Jonson (v. *Bîlciul de sf. Bartolomeu),* a fost folosită, o sută și ceva de ani mai tîrziu, de către Pepusch și John Gay în „Opera cerșetorilor" :

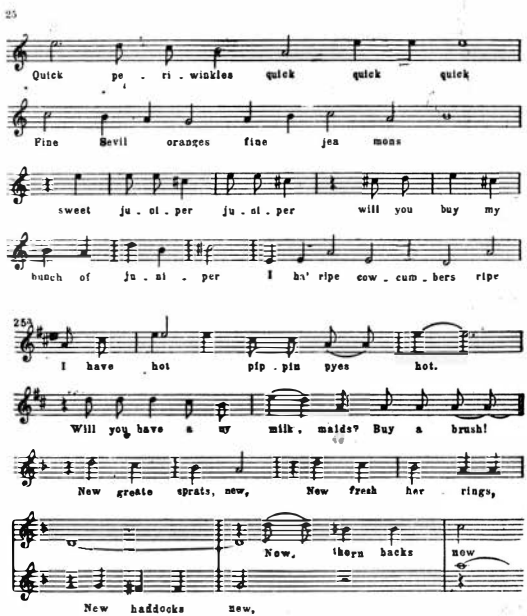


Numeroase date interesante în legătură cu viața muzicală a cercurilor largi ale populației ni s-au păstrat și în lucrările altor autori din acea perioadă — de exemplu, Edward Peel, Beaumont și Fletcher, fără a mai vorbi de Shakespeare.

Un factor important în formarea structurii intonaționale a muzicii populare engleze au fost așa-numitele „strigăte de stradă". Și în acei ani,

la bîlciurile şi pe străzile Angliei, sunetele instrumentelor muzicanţilor de stradă se amestecau cu corul confuz al strigătelor de tot felul ale negustorilor ambulanţi de mărunţişuri, care îşi lăudau marfa în fel şi chip.

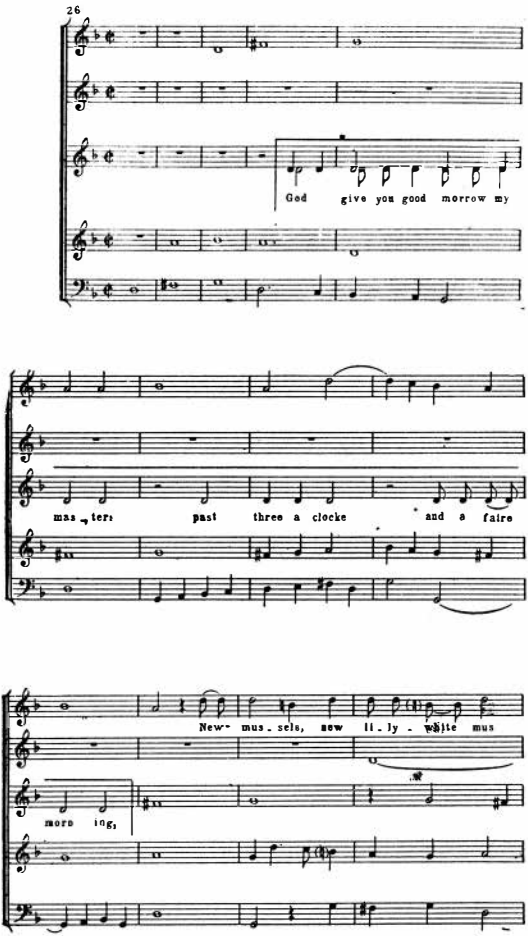
Negustorii de stradă îmbiau cumpărătorii, oferind fructe şi zarzavaturi :

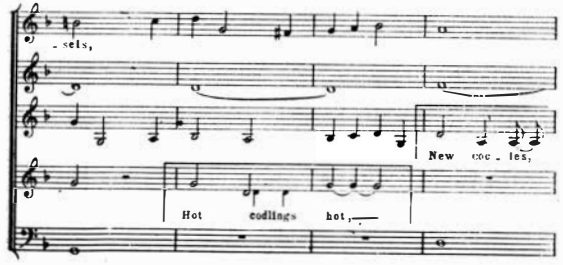


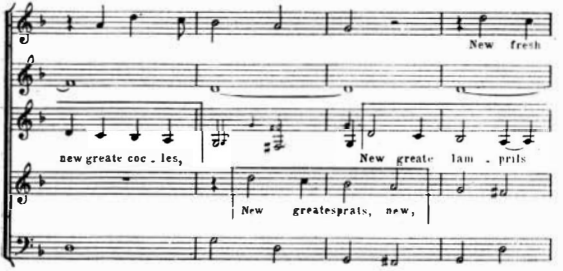
Asemenea strigăte erau uneori legate de intonaţiile unor cîntece populare. Ele şi-au păstrat trăsăturile, trecînd din generaţie în generaţie. O dovadă a acestui fapt este apropierea lor de melodiile analoage folosite de diferiţi compozitori, de exemplu Gibbons, John Cabb, Weelkes, Richard Dearing, Ravenscroft...

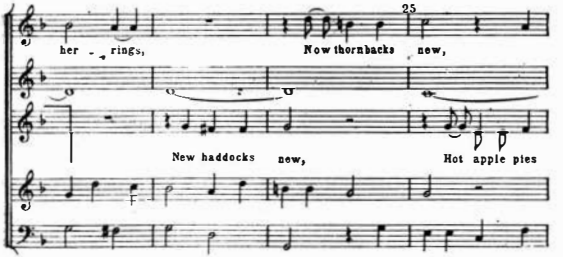
Strigătele de stradă au fost incluse încă în vechile motete franceze. Însuşi Janequin a creat, pe baza intonaţiilor strigătelor de pe străzile Parisului, o întreagă fantezie vocală *(Les cris de Paris)*. Aproximativ la fel a procedat, cu o jumătate de secol mai tîrziu, importantul compozitor englez Orlando Gibbons (1583—1625), care inspirîndu-se din intonaţiile strigătelor de pe străzile Londrei, a creat o piesă vocal-instrumentală

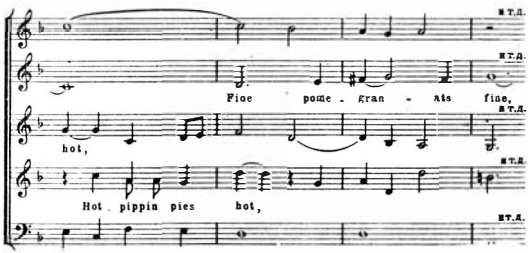
pentru cinci viole da gamba, interpreții cîntînd probabil și partidele vocale în timp ce executau partidele instrumentale :




- sels,
New coc - les,
Hot codlings hot,

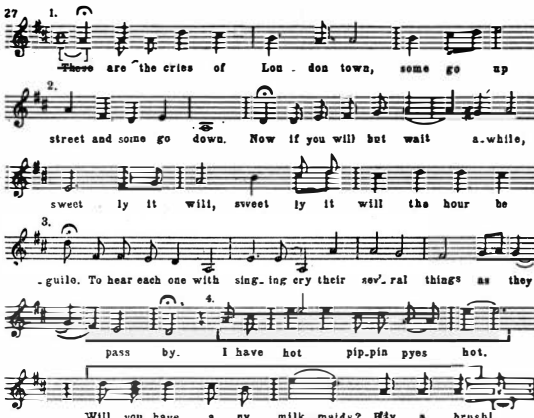

New fresh
new greate coc - les,
New greate lam - prils
New greatesprats, new,


25
her - rings,
Now thornbacks new,
New haddocks new,
Hot apple pies

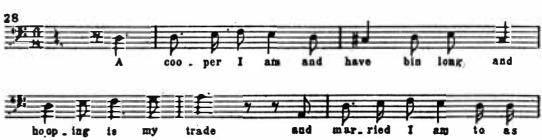


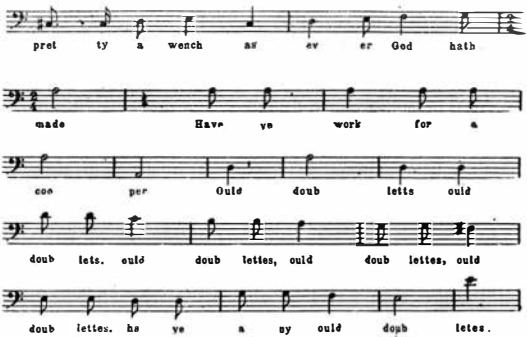
Un procedeu analog a fost folosit şi de alţi compozitori englezi. Un oarecare John Cabb a scris un întreg canon zugrăvind o scenă de bîlci, în care răsună strigăte ca : „Pateu de mere, pateu cald de mere !“ „Fetelor, cumpăraţi lapte ?“, „Perii de vînzare !“

Dăm mai jos vocile :



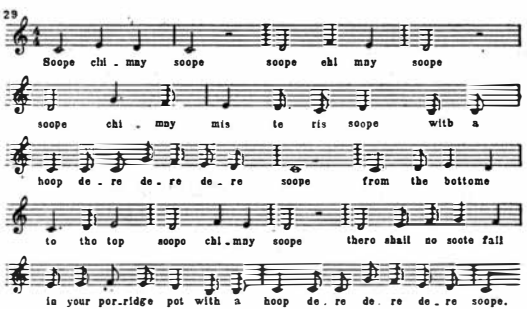
Unele strigăte ale meseriaşilor care făceau reclamă profesiunii lor căpătau un caracter *melodic :*





Cantabilitatea ce caracteriza adesea aceste strigăte ducea la apariţia unor melodii bazate pe intonaţii analoge (v. exemplele nr. 27, 28 *, 29 **).

Adesea, aceste melodii urmează unele după altele, formînd un fel de „secvenţe" şi admiţînd o oarecare variere, atunci cînd se repetă :



V. V. Stasov a subliniat marea importanţă pe care o prezintă strigătele vînzătorilor ambulanţi pentru asimilarea intonaţiilor cîntecului

---

* Traducerea textului : „Sînt dogar de multă vreme şi să fac doage e meseria mea. Sînt însurat cu cea mai frumoasă muieruşcă din cîte a creat vreodată dumnezeu. N-aveţi oumva de lucru pentru un dogar ?"

** Traducerea textului : „Curăţ coşuri, coniţelor, le curăţ cu ajutorul unui cerc făcut anume, le curăţ de jos şi pînă sus, astfel încît nici un pic de funingine nu va cădea în mîncarea dumneavoastră".

popular de către compozitorii profesioniști. De aceea, operele clasice ruse și vest-europene abundă în citate din aceste strigăte și cîntece de stradă. Este destul să amintim scena „bîlciului" din opera *Sadko* de N. Rimski-Korsakov sau prima scenă din actul al patrulea al operei *Carmen* de Bizet, precum și notațiile interesante ale unor astfel de intonații populare, notații efectuate de A. D. Kastalski, N. A. Ianciuk, A. M. Listopadov și alții [30].

În exemplele nr. 27a—29 — după cum ne-am putut convinge — se întîlnesc adesea *sforzandi* pe timpul slab, varierea măsurii (între măsurile de patru timpi, care predomină, se întîlnesc și măsuri de $\frac{3}{4}$), îmbinarea măsurii de trei timpi cu cea de șase timpi. Este de asemenea important să menționăm tendința muzicii engleze de a utiliza polifonia canonică sau mișcarea paralelă a vocilor în terțe ori în sexte*, precum și atitudinea negativă a compozitorilor față de subtilitățile polifonice ale școlii neerlandeze. Această trăsătură explică drumul aparte pe care l-a urmat în evoluția ei polifonia engleză în secolele XIV—XVI pînă la Byrd — un drum de-a lungul căruia nu întîlnim aproape nici una din particularitățile așa-numitei școli neerlandeze.

Muzica engleză din acea vreme se mai caracterizează și prin desfășurarea liniștită a melodiei, care era mult mai cantabilă decît, să zicem, aceea a muzicii franceze; prin preferința pentru sunarea concomitentă „fonică" a vocilor și pentru utilizarea consonanțelor imperfecte (terța mică și sexta mică) — trăsătură care era și ea caracteristică pentru *faux-bourdon*-ul englez medieval. Acestea sînt cîteva din mijloacele de expresie specifice ale muzicii populare engleze din perioada shakespeariană.

V

În calitate de interpreți și adesea și de autori ai cîntecelor populare se produceau fierari, cărbunari, croitori, cizmari, aramari, paznici, soldați, adică oameni care munceau din greu. Ei cîntau din gură și la instrumente și dansau. Erau deosebit de răspîndite *catches*, despre care am mai vorbit. După cum scrie în anul 1609 un oarecare Thomas Ravenscroft **, acest gen este „pe placul păturilor largi de ascultători și se află la nivelul celor mai modeste aptitudini muzicale"; de aceea, „aceste cîntece se publică numai pentru a procura plăcere unei vesele companii, prin executarea lor".

Este cît se poate de semnificativ în această privință un dialog din piesa *Faithful friends* („Prietenii credincioși") de Beaumont și Fletchter:

Bell. Ce-ar fi să începem, prieteni, un *catch*?
Calve. De acord, locotenente.

* De aici își trage originea *faux-bourdon*-ul, atît de răspîndit pe vremuri în Anglia (de fapt, un lanț de acorduri de sextă succesive).

** În prefața la culegerea *Pamela*, care conține *rounds* și *catches* pentru 3, 4, 5, 6, 7, 8 și 10 voci.

Black. După părerea mea, un soldat nici nu trebuie să cînte altceva :
„Apucă tot ce poți să apuci" * — iată viața noastră, după cum știți **.

Principalii purtători ai muzicii populare din acea vreme erau vagabonzii, cerșetorii, ursarii, scamatorii, acrobații ; mulți muzicanți populari proveneau din păturile sărace, ruinate, ale populației : exproprierea forțată a avutului țăranilor lăsa fără adăpost o mulțime de oameni, din rîndurile cărora se recrutau numeroși muzicanți.

În muzica lor se manifestau optimismul și dragostea de viață, specifice poporului, cu toate condițiile lor de existență extrem de grele.

Acești oameni ruinați, ajunși pînă la urmă niște vagabonzi și cerșetori lipsiți de drepturi, exprimau adesea viguros și puternic în arta lor suferințele maselor populare, ura acestora față de asupritori, dorul de o viață liberă, credința într-un viitor mai bun. Muzicanții cerșetori pribegi reprezentau un fenomen obișnuit.

Nu întîmplător dramaturgul Lyly afirmă : „Nu este necesar să trimiți după un scripcar, cînd această funcțiune poate fi îndeplinită de orice cerșetor", iar Gosson, în „Scurta apologie a școlii bîrfelii" *(Short apologie of the Schoole of Abuse)*, informează că „Londra e așa de plină de cîntăreți din flaut și vioară, încît este imposibil să intri într-un birt fără ca doi sau trei din ei să te acosteze, rugîndu-te să le permiți să cînte și să danseze". Gosson adaugă că toți acești „vagabonzi" executau excelent balade și *catches*. Ei cîntau la instrumente și în timpul cinei. În pastorala dramatică *Damon și Pythias* de Richard Edwards (1565) un oarecare Grimm, cărbunar de meserie, bîzîie insistent cu vocea lui de bas, în timp ce Jack și Will, cei doi prieteni ai săi, își cîntă melodia în registrul înalt [32]. În comedia lui Davenant *The Wits* („Isteții", 1633), unul din personaje remarcă :

„Trebuie să fie tîrziu : flecarul Nock, vînzătorul de cuie, și-a cicălit slujnicele și a cîntat trei *catches* și un cîntec, înainte ca noi să fi pornit din nou la drum" ***.

Dîndu-și seama de rolul progresist al artei muzicanților ambulanți, cercurile conducătoare au pornit împotriva lor o luptă necruțătoare.

O dovadă a acestui fapt este un statut emis în anul 1572, pe timpul reginei Elisabeta. Făcînd o clasificare a acelora care trebuiau socotiți drept „vagabonzi rătăcind fără rost" și care urmau să fie „pedepsiți pentru viața lor destrăbălată", acest statut enumără pe „ursari, actori și menestreli, care nu aparțin unui baron al regatului sau vreunei alte persoane de rang înalt ; toți jonglerii, vînzătorii ambulanți de mărunțișuri, spoitorii și micii negustori care rătăcesc fără a poseda autorizație de la cel puțin doi judecători de pace... Toți studenții universităților Oxford și Cambridge, care pribegesc și cerșesc, fără a avea pentru aceasta o autorizație cu ștampilă, de la comisarul, cancelarul sau vice-cancelarul universității... toți aceștia

---

* Un joc de cuvinte : *catch* — cîntec executat de cîntăreți dispuși în cerc ; *to catch* — a prinde, a apuca.

** Bell. *Shall's have a catch, my hearts ?*

Calve. *Aye, good lieutenant.*

Black. *Methinks, a soldier should sing nothing else ; catch, that catch may is all our life, you know* [31].

*** *„It must be late, for gossip Nock, the nailman, had catechized his maids, and sung three catches and a song, ere we set forth"* [33].

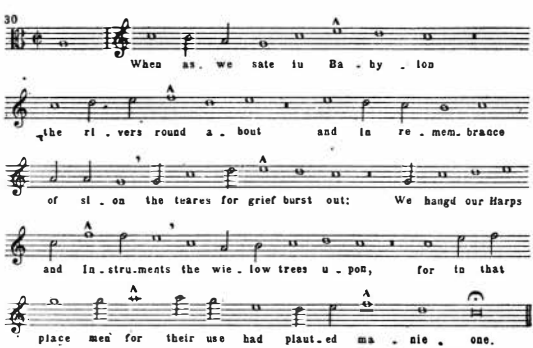
trebuie socotiţi vagabonzi şi cerşetori nesupuşi, intrînd în prevederile actului de faţă“ [34].

VI

Încă un domeniu extrem de important pentru caracterizarea muzicii populare din perioada de care ne ocupăm este muzica puritană, care a atins, ce e drept, punctul culminant al dezvoltării sale ceva mai tîrziu. Pe vremea lui Cromwell, peste tot „în sînul familiilor se încetăţeniseră practici religioase, care includeau cîntatul psalmilor“. Acest obicei devenise atît de răspîndit, încît cineva putea „să străbată Londra de la un capăt la altul în seara unei zile de duminică... şi să nu audă nimic altceva decît rugăciunile şi canoanele care răsunau în biserici şi în casele particulare“ ; pe atunci, „soldaţii parlamentului se adunau cu toţii la predică, vorbeau despre religie, se rugau şi cîntau în cor psalmi, în timp ce făceau de gardă“ * [35].

Se înţelege că muzica puritanilor avea un caracter conform cu concepţia lor despre lume şi cu gusturile lor artistice. În această muzică domnea o simplitate severă şi nu se întîlnea nici o fioritură ; ea era creată nu pentru a mîngîia auzul, ci era austeră, viguroasă, reţinută, corespunzînd întru totul caracterului textului psalmilor. Cîntatul, textul şi ceremonialul erau toate în acelaşi spirit.

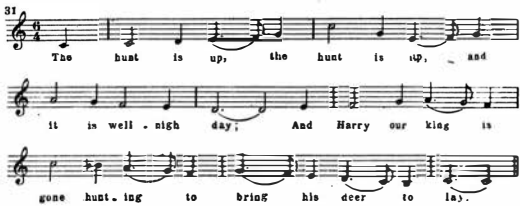
Iată un exemplu de cîntec puritan din acea vreme, care îşi trage izvoarele, în ultimă instanţă, din creaţia populară :



VII

* Contemporanii notează că în timpul expediţiei lui Cromwell în Irlanda „soldaţii consacrau întregul lor timp liber cititului bibliei, cîntatului psalmilor şi întrunirilor religioase“ [36].

Dacă aruncăm o privire generală asupra întregului material expus mai sus, în fața noastră se conturează clar imaginea viguroasei culturi muzicale populare, constituind un tablou extrem de variat și multilateral. În această ambianță sînt prezente și cîntecele monodice de origine vocală și instrumentală, cu caracter liric și dansant ; aici apare și curentul înnoitor al polifoniei populare (*carols, catches, rounds, three-man songs*), ale cărei începuturi sînt foarte vechi, pierzîndu-se în vremurile depărtate despre care vorbește Gerald din Cambria ; și satira ascuțită pe temele politice la ordinea zilei, care a provocat, de exemplu, în anul 1537, darea în judecată a autorului unui text (John Hogon) :



Aici apar și dansurile „la modă" aduse de pe continent : *alemanda, pavana, gagliarda* (*almain, pavan, gaillard, measure*) și altele.

Toate aceste varietăți ale muzicii populare posedă trăsături comune. Aproape toate poartă acea amprentă de prospețime și sinceritate și totodată posedă acel aer de „familiaritate" specific pentru toate cîntecele care își au rădăcinile în creația muzicală populară.

Iată cîteva din particularitățile lor : predominarea, în general, a modurilor naturale, alături de o tendință vădită de a folosi majorul și minorul ; utilizarea unui ambitus extrem de larg ; varietatea și expresivitatea intervalelor folosite în melodie — în special prezența unor salturi îndrăznețe (pînă la nona mare, care se întîlnește, de exemplu, la contemporanii madrigalistului Morley) ; o dezvoltare melodică încordată, cu utilizarea frecventă a secvențelor și a altor procedee.

Factura armonică posedă și ea o serie de trăsături proprii : o mare libertate în folosirea notelor de pasaj pe timpul tare al măsurii ; varietatea în rezolvarea acordurilor, folosirea unor cadențe și modulații îndrăznețe, precum și o mare originalitate în domeniul măsurii și al ritmului.

MUZICA ENGLEZĂ DIN SECOLELE XV—XVI ȘI UMANISMUL

I

În Anglia, ca și în alte cîteva țări europene, drumul de la Renașterea timpurie la Renașterea înaltă s-a dovedit a nu fi cîtuși de puțin ușor. El a fost presărat cu numeroase obstacole : cele cîteva decenii ale secolului XV, care separă Renașterea timpurie de cea înaltă, au fost irosite în epuizantul „război de o sută de ani" (1337—1453), în care succesele erau repurtate cînd de una din părți, cînd de cealalta, și care, după importanta victorie a englezilor de la Azincourt din anul 1415 și ocuparea de către Anglia a unei mari părți din teritoriul francez, incluzînd și Parisul (1422), s-a încheiat pentru Anglia printr-o serie de eșecuri. Conflictele neîntrerupte dintre feudalii englezi și luptele pentru putere ale partidelor de la curte, au dus la războiul celor două roze (1455—1485), care a izbucnit aproape imediat după terminarea războiului de o sută de ani.

Această perioadă tulbure a exercitat o influență profund negativă asupra culturii și a vieții artistice a Angliei din cursul aproape întregului secol XV [37]. Într-adevăr, în secolul XV nu s-a ridicat nici un artist englez genial. Imitația devine un procedeu caracteristic în domeniul creației literare : unii scriitori îl copiază pe Chaucer, alții se străduiesc să scrie în stilul lui Langland. Muzicologul englez W. Barclay Squire constată o stagnare analoagă și în domeniul muzicii componistice [38].

Este adevărat că știința sovietică introduce un anumit corectiv în această concepție tradițională. În acea perioadă se remarcă o activitate intensă în domeniul copierii manuscriselor, iar apoi o dezvoltare considerabilă a tiparului ; de asemenea, are loc o „centralizare a limbii și elaborarea limbii engleze literare pe baza dialectului londonez" [39]. Arhitectura engleză din secolul XV marchează realizări importante. Creația de cîntece populare joacă un rol de seamă ; iau ființă multe cicluri de balade, cel mai strălucit dintre acestea fiind ciclul de balade despre Robin Hood. Un proces analog se remarcă și în alte genuri de muzică populară. După cum am văzut, din primul pătrar al secolului XV datează cele mai vechi notații

ale unor *carol* și *catches* extrem de răspîndite în păturile largi ale populației engleze de-a lungul mai multor secole [40].

Totuși, este incontestabil faptul că în dezvoltarea intensă a culturii engleze — și deci și în aceea a muzicii — se înregistrează o întrerupere; în domeniul muzicii, această întrerupere se manifestă prin trecerea pe al doilea plan a compozitorilor englezi, numai cu puțin timp înainte larg cunoscuți în Europa, locul lor fiind luat de școala polifonică franco-flamandă, mai înaintată în acea perioadă, iar apoi de școlile italiană și spaniolă. Nu e întîmplător faptul că în arhivele din acea vreme ale țărilor de pe continent lipsesc cu totul mențiunile în legătură cu compozitorii englezi.

Un nou avînt al culturii engleze se înregistrează abia după încheierea războiului civil purtat de feudali.

Numai spre sfîrșitul secolului XV se poate vorbi cu adevărat despre pregătirea Renașterii engleze, strîns legată și cu Reforma. Umanismul englez, a cărui dezvoltare a fost frînată multă vreme, datorită situației istorice concrete din Anglia secolului XV, izbucnește cu o forță cu atît mai mare și se remarcă printr-o mare amploare și multilateralitate și prin realizări care depășesc hotarele Angliei.

II

Pentru a se da o evaluare corectă a acestei perioade, trebuie să se țină seamă de faptul că umanismul englez a avut o înflorire tîrzie, după o pregătire îndelungată, în cursul căreia au fost asimilate numeroase realizări ale altor țări în acest domeniu.

Studiind acest proces de lungă durată, complex și plin de contradicții, remarcăm numeroase trăsături ce ne sînt cunoscute din istoria umanismului altor țări europene: crearea unor focare proprii, naționale, de cultură umanistă și obținerea unor realizări proprii în această direcție; tendința tot mai pronunțată a compozitorilor de a se sprijini în creația lor pe muzica populară autohtonă. Și în Anglia, ca și în numeroase alte țări europene, se remarcă în acea perioadă o puternică afirmare a conștiinței naționale, fenomen care se face simțit și în domeniul culturii artistice.

Realizările naționale ale umanismului englez se vădesc în arta maselor largi populare, în dramaturgie, unde găsim atît o continuare a tradiției orășenești din evul mediu în genul „burlesc", cît și o orientare burgheză (Dekker, Thomas Heywood și într-o oarecare măsură Ben Jonson în *Comedia moravurilor*). La baza ei, această artă a fost o artă democratică. Luînd contact pentru prima dată cu erudiția clasică a Renașterii prin intermediul dramaturgiei „învățaților universitari", tradițiile artei dramatice populare au dus la apariția unui nou tip de lucrări scenice, reprezentat prin creația lui Shakespeare.

Această orientare democratică a umanismului englez a căpătat un caracter autohton deosebit de strălucit în legătură cu avîntul patriotic care a luat o deosebită amploare în Anglia în a doua jumătate a secolului XVI.

Premisele unei atît de mari dezvoltări a conștiinței naționale au existat, de altfel, cu mult înainte; acest proces s-a desfășurat tot mai

intens pe măsura încetării conflictelor dintre feudali şi a transformării Angliei într-un stat centralizat.

III

Specificul naţional al Renaşterii engleze nu excludea asimilarea realizărilor progresiste ale artei şi literaturii umaniste a altor ţări şi popoare. S-au intensificat legăturile culturale cu ţări europene înaintate, în special cu Italia (iar apoi şi cu Franţa), în care cultura umanistă s-a dezvoltat mai devreme. Au căpătat o mare răspîndire studiul limbilor antice şi al celor romanice şi traducerile în limba engleză ale celor mai de seamă lucrări ale literaturii umaniste. Acest fapt nu este decît firesc.

Legăturile cu Italia, care nu s-au întrerupt nici în secolul XV — perioadă atît de grea pentru Anglia — s-au intensificat în mod deosebit la sfîrşitul acestui secol, cînd tineretul englez a luat obiceiul de a vizita focarele umaniste italiene — Bologna, Padova, Florenţa, Veneţia, Roma [41].

Dintre reprezentanţii umanismului care au contribuit la studierea şi răspîndirea lucrărilor din antichitate, trebuie să numim pe Thomas Linacre (1460—1524) — specialist în gramatică, medic şi traducător al lui Galien ; pe William Grocyn (1446—1519) care, întorcîndu-se la Oxford în jurul anului 1490, a introdus aici studiul temeinic al limbii eline ; sau pe John Colet (1467—1516), care a înfiinţat în anul 1504 şcoala sf. Paul, unde se punea accentul pe predarea limbilor elină şi latină.

Oamenii de cultură englezi întreprindeau călătorii în străinătate, în timp ce în Anglia erau invitaţi savanţi şi artişti străini, mai ales italieni. Între anii 1583—1585 a locuit în Anglia unul din cei mai importanţi reprezentanţi ai epocii Renaşterii, Giordano Bruno. Erasmus din Rotterdam a vizitat Anglia de cîteva ori, a trăit şi a activat aici un timp îndelungat [43]. Anglia a fost vizitată de cunoscutul umanist italian Poggio Bracciolini, precum şi de alţi umanişti.

S-au păstrat şi numeroase mărturii în legătură cu şederea în Anglia a unor muzicieni străini. Se ştie de exemplu că în a doua jumătate a secolului XVI a trăit în Scoţia, pe timpul Mariei Stuart, muzicantul italian Rizzio. La curtea Elisabetei au activat muzicieni italieni — familia Bassano, Lupo, Alfonso Ferrabosco — şi francezi : Jean şi Nicolas Lanier [43].

A fost invitat în Anglia şi Giulio Caccini, cunoscutul creator în domeniul operei italiene timpurii, maestru de frunte al aşa-numitului *stile rappresentativo* (v. scrisoarea lui din 19 februarie 1605, adresată lui Belisario Vinta). Dragostea pentru muzica italiană şi pentru dansurile la modă se manifesta în primul rînd la curte şi în rîndurile nobilimii. Ea a mers atît de departe, încît contemporanii declarau ironic că publicul aristocratic obişnuieşte să se îndrepte spre biserică în mişcări de *gagliardă* şi să se întoarcă acasă în paşi de *curantă (go to church in a galliard and come home in a corento)* şi cîntă melodii italiene răspîndite, mai cu drag decît cîntări bisericeşti. Ulterior, în secolul XVII, se remarcă o afluenţă a muzicienilor francezi, urmată de apariţia la curtea engleză a muzicienilor danezi şi portughezi.

IV

La curte și în păturile suprapuse ale societății a fost foarte răspîndită și cunoașterea limbii și a literaturii italiene. Au apărut numeroase traduceri în limba engleză atît din limbile antice, cît și din italiană și franceză — mai ales în a doua jumătate a secolului XVI *. Se traduc Plutarh, Ovidiu, Homer, dar și nuvelele lui Boccaccio și Cinto, poemele lui Tasso și Ariosto, iar din literatura franceză, poemele religioase ale lui Du Bartas și *Eseurile* lui Montaigne.

Traducerile nuvelelor italiene s-au bucurat în Anglia de un succes deosebit : de la jumătatea celui de-al șaptelea deceniu pînă la începutul celui de-al nouălea deceniu al secolului XVI a apărut, în traducere engleză, o serie întreagă de culegeri de nuvele italiene.

Chiar și în numeroase lucrări originale de autori englezi se întîlnesc peste tot locul citate din lucrări străine.

Ben Jonson este perfect îndreptățit să pună în gura unuia din personajele comediei sale *Volpone* — lady Would-bee — cuvinte usturătoare ce satirizează pasiunea englezilor pentru literaturile italiană și franceză :

... englezii noștri,
Cunoscători ai limbii italiene,
*Au copiat de-aici ** *cu mare zel ;*
Și din Montaigne furat-au pe-ntrecute,
Căci stilul lui modern și rafinat
Alintă a curtenilor ureche [45].

Se înțelege că, în această direcție, tonul îl dădeau vîrfurile aristocratice, pentru care admirația față de limba franceză, iar uneori și față de cea italiană, a devenit una din trăsăturile caracteristice ale vieții de toate zilele.

Această stare de lucruri a lăsat urme adînci în cultura engleză.

Această „modă" a tot ce era italian și francez a dăinuit în Anglia pînă la începutul secolului XVII, prinzînd rădăcini atît de adînci, încît le-a oferit în repetate rînduri lui Shakespeare, Ben Jonson și altor scriitori, ocazia pentru ironii usturătoare și deplin justificate.

Tot în piesa sa *Volpone*, Ben Jonson prezintă figura tipică a unei lady „distinse" din acea vreme, și anume soția cavalerului Politique Would-bee, care

...Sosit-a la Veneția să-nvețe
Și moda și manierele alese,
De pe la curtezane [47],

și care recunoaște deschis :

Intîi, mă atrăsese medicina ;
Acuma, muzica-i pasiunea mea,

---

* După Legouis, această activitate a fost deosebit de intensă mai ales între anii 1579—1603 [44].

** Este vorba de *Păstorul fidel* al lui Gaurini (N. trad.).

Dar mă ocup niţel şi de pictură.
Vreau să ajung o lady priceputâ
La conversaţie, la scris şi artă,
Dar muzica o pun pe primul loc,
Cum ne învaţă Platon şi-nţeleptul
Pitagora. Desigur, armonia
Dintre vorbire, chip şi toaletă
Dă doamnelor distincţie şi şarm [48].

Această lady i-a „citit" pe Petrarca, Tasso, Dante, Guarini, Ariosto, Aretino, fără a mai vorbi de bine cunoscutul „Păstor fidel" (*Il pastor fido*).

În *Henric VIII* de Shakespeare, şambelanul se miră :

Cum, ale Franţei vrăji ii fac pe oameni
Să se poceascâ singuri, îmbrăcînd
Veşminte-aşa de stranii ? *

iar un alt personaj îi răspunde :

Orice modă nouă
Găseşte-adepţi la noi, oricît ar fi
De caraghioasă şi afemeiată [49].

Bineînţeles, criteriul suprem al unei educaţii „nobile", „alese", erau principiile expuse de Castiglione în „Cartea despre curtean" (*Il libro del Cortegiano*), tradusă în limba engleză în anul 1561 de către Thomas Holy. Sub înrîurirea neîndoielnică a lui Castiglione a fost creat tratatul *Învăţătorul* (1570), al cărui autor, Roger Ascham (1515—1568) a fost profesorul, iar mai tîrziu secretarul în limba latină al reginei Elisabeta. În această lucrare, Ascham prezintă portretul „ideal" al „tînărului gentleman", în spiritul umanismului italian [50].

V

Dezvoltarea ulterioară a umanismului englez este legată de fondarea unor instituţii ştiinţifice şi de învăţămînt superior, de formarea primelor grupări de umanişti şi, în ultimă instanţă, de crearea unor opere de artă proprii, naţionale, în care cele mai bune realizări ale Renaşterii din alte ţări sînt prelucrate în spiritul trăsăturilor naţionale engleze.

Unul din cele mai vechi centre ale culturii umaniste în Anglia a fost universitatea Oxford. În cercul studioşilor antichităţii, care activau la Oxford (Linacre, Grocyn, Colet şi mai ales Thomas More), muzica juca un rol important. Putem cita în această ordine de idei cuvintele lui Erasmus

* Aici se are în vedere voga „jocului de tenis, a ciorapilor lungi, a pantalonilor scurţi şi bufanţi", după moda franceză ; însă totodată este subliniată o trăsătură extrem de importantă pentru istoria culturii muzicale, şi anume *pasiunea pentru muzica franceză*, căci „aceste pramatii violene (francezii) posedau darul miraculos de a subjuga inima femeilor, folosindu-se ca mijloc sigur de vioară şi de cîntecele franceze".

care, zugrăvind în culori vii figura lui Thomas More, relevă pasiunea acestuia pentru muzică : „...el nu are nimic monahal, ascetic ; lumina şi libertatea culturii noi şi-au găsit întruchiparea în vesela lui conversaţie, în manierele lui fermecătoare şi insinuante, în epigramele lui necruţătoare, în pasiunea lui pentru muzică, în dragostea lui neţărmurită pentru lectură, în opiniile lui paradoxale, în glumele lui la adresa călugărilor, în dragostea lui fierbinte, tinerească, pentru libertate" [51]. Mai departe, Erasmus numeşte casa lui More „lăcaşul muzelor" *(musarum domicilium)* [52].

Mai tîrziu, a luat fiinţă în Anglia un alt focar al umanismului — universitatea Cambridge [53].

În Anglia — la fel ca şi în Franţa şi în alte ţări — o condiţie indispensabilă pentru crearea unei literaturi şi poezii engleze autohtone, precum şi a unui teatru şi a unei muzici proprii, a fost o muncă intensă în domeniul perfecţionării limbii engleze. După cum ştim, spre sfîrşitul secolului XV s-au fixat normele limbii engleze scrise, ale limbii engleze naţionale, centralizate, formate pe baza dialectului londonez.

În acest plan — afară de „Arta retoricii" (*The art of Rhetorique*, 1553) de Thomas Wilson (1525—1581), care cerea ca limba literară şi cea vorbită să se caracterizeze prin simplitate şi puritate — trebuie relevată activitatea poeţilor umanişti Thomas Wyatt şi Henry Surrey, primii reformatori ai metricii şi ai stilului poetic englez. Trebuie menţionat de asemenea cercul numit „Areopagul", întemeiat de Sidney Spenser şi Harvey ; în cadrul acestui cerc a fost creat tratatul lui Sidney *Apărarea poeziei* *, scris în anul 1593 şi publicat în 1595 [54].

Obiectivul urmărit de Sidney în acest tratat a fost reforma versificaţiei engleze, introducerea metricii antice şi a versurilor albe, adică o reformă similară cu aceea întreprinsă de membrii „Pleiadei" în Franţa, cu cîteva decenii mai înainte **.

În sfîrşit, după reforma limbii poetice, Lyly a conferit şi prozei o formă artistică, folosind în acest scop resursele retoricii clasice, procedeul aliteraţiei şi alte mijloace. Pînă în al şaptelea deceniu al secolului XVI, poezia, reprezentată de autori ca Skelton, Wyatt, Surrey — supranumit „Petrarca al Angliei", Sidney, Spenser şi alţii, este genul principal al literaturii Renaşterii engleze ; ulterior, locul ei este luat de dramaturgie. Alături de reînvierea într-un spirit nou a poemului cavaleresc (*Regina zînelor* de Spenser) şi a pastoralei (*Arcadia* de Sidney), s-au bucurat de un deosebit succes şi de o mare răspîndire sonetul *** în domeniul poeziei şi nuvela **** în acela al prozei.

---

* *Apologie for Poetry* sau *Defence of Poesy*.

** În general, „Pleiada" s-a bucurat de o mare popularitate în Anglia ; în special, a fost apreciată creaţia lui Ronsard, ale cărui versuri, puse pe muzică de Orlando Lasso, au fost incluse, cu o jumătate de secol mai tîrziu, în „Cartea pentru virginal" *(Virginal Book)* a reginei Elisabeta [55].

*** Succesul sonetului în epoca elisabetană a fost pe cît de scurt, pe atît de considerabil. Perioada înfloririi acestui gen înglobează — cu puţine excepţii — anii 1591—1597, cînd, după *Astrophel and Stella* de Sidney, apar vreo 20 de culegeri de sonete.

**** De pe la jumătatea celui de-al şaptelea deceniu al secolului XVI şi pînă la începutul deceniului al nouălea, apar numeroase culegeri de nuvele italiene în traducere engleză.

VI

Trăsăturile naționale ale culturii și artei engleze s-au conturat în a doua jumătate a secolului XVI, în perioada unei „acumulări primitive" intense ; în această perioadă, Anglia a rupt cu biserica romano-catolică și astfel a luat ființă biserica anglicană ; a urmat războiul împotriva Spaniei, care s-a încheiat cu zdrobirea de către englezi a „Invincibilei Armade", în anul 1588.

Primele decenii după această victorie sînt caracterizate prin realizări de seamă în cele mai diferite domenii ale culturii engleze. În al optulea și al nouălea deceniu din secolul XVI, apar pe rînd *Euphues* de Lyly, *Calendarul păstorului* de Spenser și o serie de lucrări ale lui Sidney. Se dezvoltă genul „cronicii istorice" *, reflectînd un interes crescînd față de trecutul istoric al patriei și tendința de a opune tradițiile naționale celor străine. Marlow scrie cele două părți ale lui *Tamerlan cel Mare*, în care, ca și în alte tragedii ale sale (de exemplu, în *Povestea tragică a doctorului Faust*, scrisă la sfîrșitul anului 1588 sau la începutul anului 1589, și în alte cîteva lucrări) este pusă problema națiunii și a statului.

În prima scenă din actul întîi al piesei *Henric VIII*, Shakespeare îl face pe Norfolk să remarce cu perspicacitate :

...O zi, francezii,
Împodobiți ca niște zei păgîni,
Ne întreceau în lux ; a doua zi,
Englezii, înecați în giuvaieruri
Ca prinții Indiei, păreau o mină
De aur și de pietre prețioase [57].

În zilele „Armadei", a devenit deosebit de limpede faptul că și Reforma engleză era o acțiune națională : „dumnezeul englez este adevăratul dumnezeu", — proclamau reprezentanții Reformei engleze.

Curînd după aceea, în creația lui Ben Jonson, reprezentant de frunte al literaturii și teatrului englez — începînd cu *Epicoene* (1607) — locul acțiunii este strămutat din Italia la Londra și personajele sînt de data aceasta reprezentanți ai diferitelor pături ale populației Angliei.

VII

Această afirmare a trăsăturilor naționale, autohtone, nu s-a produs în măsură egală în toate domeniile culturii engleze umaniste. Cel mai deplin s-a dezvăluit specificul național în dramaturgia engleză, mai ales în așa-numitul „teatru popular", care a fost, fără îndoială, cea mai valoroasă realizare a umanismului englez.

Aici este vorba nu numai de marele avînt al vieții teatrale din Anglia din punctul de vedere al cantității de lucrări produse în ultimele două decenii ale secolului XVI și la începutul secolului XVII. Pe vremea

* Cele mai cunoscute sînt *Cronicile Angliei, ale Scoției și ale Irlandei* (1578) de Holinshed, din care Shakespeare a împrumutat subiectele cîtorva piese ale sale.

lui Shakespeare „în doi ani s-au vîndut 40 de mii de exemplare ale diferitelor piese jucate pe scena londoneză".

În această ambianță se adîncește „conflictul interior al personalității", necesar pentru realizarea unei acțiuni dramatice încordate. Să ne amintim că Maxim Gorki, în raportul său prezentat la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, a definit drama ca pe *o acțiune vie pe scena teatrului, dezvăluind emoțiile și gîndurile eroilor*[58].

De aceea, devine explicabilă importanța atotcuprinzătoare atribuită teatrului de către cei mai de seamă reprezentanți ai Renașterii engleze.

„Lumea nu este nimic altceva decît un teatru, o scenă, pe care dumnezeu și natura o umplu cu actori", — exclamă Thomas Heywood, contemporanul lui Shakespeare, în tratatul său *An Apology for Actors* („Apologia actorului"):

The world's a theatre, the earth a stage
Which God and nature doth with actors fill.
Un teatru-i lumea, iar pămîntu-i scena
Pe care-o umple cu actori natura.

Negarea valorii teatrului echivalează, în ochii lui, cu negarea întregului univers:

He that danies that theatres should be,
He may as well deny a world to me[39].
Acela care teatrul îl reneagă
Huleşte, după mine, lumea-ntreagă.

Shakespeare îl face pe Hamlet să declare că actorii sînt „rezumatul și scurta cronică a vremii" * și că obiectivul final al spectacolelor teatrale este „să dea, cum s-ar zice, o oglindă a naturii, să prezinte imaginea și amprenta fiecărei epoci și pături sociale" **.

Așadar, spre deosebire de umanismul englez aristocratic de curte, care, cu toată existența cîtorva talente naționale importante, pășea adesea pe urmele umanismului italian, dramaturgia engleză democrată, care a jucat rolul principal în cultura Renașterii, a fost rodul forțelor și al tendințelor autohtone ale Renașterii engleze.

VIII

Cele expuse în legătură cu umanismul englez oglindesc și situația culturii muzicale a Angliei din perioada de care ne ocupăm. Se înțelege că viața muzicală a trebuit să reflecte și ea acele prefaceri culturale intense, de o importanță vitală, care au avut loc în Anglia ca urmare a dezvoltării paralele a umanismului și a Reformei.

Pe atunci, muzica Angliei, cedînd primul loc dramaturgiei și teatrului, venea imediat după ele. Muzicologul englez Hadow afirmă că în

---

* *...players are the abstracts and brief chronicles of the time.*

** „*...To hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*"[60].

secolul XVI muzica era pusă în Anglia pe aceeaşi treaptă cu teatrul şi literatura : Palestrina era socotit egalul lui Dante, iar Byrd era asemuit cu Shakespeare.

Într-adevăr, pentru Anglia sfîrşitul secolului XVI şi prima treime a secolului XVII au constituit, poate, perioada cea mai înfloritoare şi mai importantă din punctul de vedere al dezvoltării culturii muzicale.

Aceasta a fost perioada cînd au activat „cei trei mari T" : Taverner, Tallis şi Tye, precum şi William Byrd, care, după cum afirmă, nu fără exagerare, muzicologii englezi, „a fost la fel de mare în missa şi motetul roman, în liturghia şi imnul anglican, în madrigal, în fantezia solistică pentru instrumente cu coarde şi în piesele pentru virginal". Aceasta a fost perioada înfloririi madrigalului englez, cu o factură monodică nouă, înaintată pentru acea vreme, şi cu acompaniament instrumental (grupul de novatori englezi în frunte cu Dowland). Şi mai remarcabilă a fost dezvoltarea genurilor instrumentale de sine stătătoare (activitatea lui Brade, Simpson şi a altor compozitori) [61].

Trupele de actori englezi colindau oraşele şi castelele din Olanda, Danemarca şi Germania. „În prima jumătate a secolului XVII ele îşi fac apariţia peste tot la curtea principilor germani, în toate oraşele imperiale, în Belgia, Moravia, Polonia (după datele din anii 1616—1617)" [62]. Muzica ocupa un loc foarte important în reprezentaţiile date de actorii englezi, după cum reiese din numeroase mărturii ale contemporanilor [63].

Lucrările compozitorilor englezi, care, după cum am văzut, dispăruseră complet, pentru un timp, din viaţa muzicală a ţărilor de pe continent, îşi fac din nou apariţia tot mai frecventă, figurînd pînă şi în culegerile care cuprindeau cele mai importante lucrări muzicale create în acea vreme în Europa : aşa este, de exemplu, *Chorea Anglicana* („Dansul englez") de Dowland, lucrare inclusă de Bésard în culegerea sa din anul 1603 [64].

Compozitorii englezi activează din nou la curţile europene şi dau concerte pe continent. Astfel, Dowland, care era un remarcabil virtuoz al lăutei, a trăit un timp la curtea daneză ; cunoscutul virginalist englez John Bull, după ce a vizitat Franţa şi Germania, a fost angajat, în calitate de organist, de către episcopul din Bruxelles, iar în anul 1617 a devenit organist al catedralei Notre Dame din Anvers, oraş unde a murit în anul 1688 [65].

Această înflorire a muzicii engleze este datorată în mare măsură dezvoltării ideilor umanismului.

IX

După cum am arătat, la sfîrşitul secolului XVI şi la începutul secolului XVII cultura muzicală a Angliei prezenta un tablou destul de neuniform.

Muzica legată de umanism era cultivată mai ales în cercurile aristocratice de la curte, răspîndindu-se tot mai mult şi în păturile burgheziei recent îmbogăţite (un fel de *„nouveaux riches"*), precum şi în rîndurile micilor nobili rurali (*gentry*), care năzuiau să deprindă cît mai repede îndeletnicirile favorite ale familiilor engleze „de neam mare" şi ale clerului înalt.

Muzica juca un rol important în cercurile umaniste, în special la universitățile Oxford și Cambridge *.

În secolul XVI, muzica era privită ca o parte necesară a instrucțiunii clerului : într-o scrisoare adresată de John Harington prințului Henric, fratele lui Carol I, se spune că nu poate primi „tonsura mică" (*primam tonsuram*) acela care nu are o notă bună la cînt și la analiza unei lucrări muzicale date (*except he could first bene le bene con bene can* ; aici au fost întrebuințate prescurtările cuvintelor : *le-gere, construere, can-tare*). Statutele unui colegiu din Cambridge (*Trinity College*) prevăd, pentru candidații ce urmau să fie admiși în tovărășii *(Fellowships)*, un examen de cînt : cel examinat trebuia să fie capabil să cînte corect o partidă dintr-un cor care făcea parte din serviciul religios **.

Muzica și cultura muzicală jucau un rol important și la curtea engleză.

Dată fiind această atitudine a curții față de muzică, se înțelege că ea constituia o parte a instrucțiunii oricărui aristocrat. Capacitatea de a cînta o partidă după note în lucrările pe mai multe voci și de a improviza vocea a doua în chip de discant la o melodie principală dată, era obligatorie pentru o persoană instruită ***.

În tratatul lui Morley *A Plain and Easy Introduction to practicall musicke* („Introducere simplă și ușoară în practica muzicală") [67] este vorba de un banchet, la care tema principală a conversației este, de regulă, muzica ; după masă, conform *unei tradiții consacrate,* se aduceau note și invitații descifrau partidele vocale ale unui madrigal, improvizînd apoi executarea acestuia.

După cum comunică un străin care a locuit în Anglia (Gaillard), „nimeni nu putea fi socotit un om cult, dacă nu poseda studii muzicale suficient de avansate, pentru a-și putea cînta partida după note" [68] ; la orice reuniune a doamnelor și domnilor din lumea „bună", în fața invitaților apărea imediat o culegere de madrigale și fiecare trebuia să-și cînte partida. Această stare de lucruri este oglindită și în cuvintele unui personaj din *Femeia îndărătnică* de Shakespeare, care afirmă că o bună educație presupune „cunoașterea muzicii, a interpretării instrumentale și a poeziei" *(music, instruments and poetry).* Cunoscutul pedagog din secolul XVI Mulcaster, în manualul său „Elementarie" (1552) [68], include muzica între obiectele cele mai importante pentru instruirea tineretului ****.

Alături de canto, instrucțiunea muzicală includea și studiul unor instrumente : lăuta, viola, virginalul. Era de asemenea răspîndită și interpretarea la alte instrumente [70]. Este semnificativ faptul că în inventarul domeniului unui oarecare Thomas Kytson (*Henenagrave Hall*) sînt enu-

---

* În anul 1499, universitatea Oxford a instituit, cea dintîi, titlul de bacalaureat în muzică. Cambridge a luat aceeași măsură în anul 1463 ; în același an, această universitate a conferit un titlu de doctor în muzică de gradul întîi, în timp ce la Oxford același titlu este acordat în anul 1511. În anul 1626, universitatea Oxford înființează o catedră de muzică, iar Cambridge îi urmează exemplul în anul 1644 [66].

** *„All members were supposed capable of singing a part in choir service".*

*** Tradiția cerea ca orice lady să fie capabilă să execute o piesă vocală solistică în fața musafirilor, după cină. Profesorii de muzică se ocupau de elevii lor nu numai în timpul lecțiilor, ci îi puneau să studieze muzica și în orele lor libere : elevii trebuiau să cînte chiar și în cursul plimbărilor în afara orașului.

**** Aceasta concordă întru totul cu celebrul aforism al lui Castiglione : „Muzica nu este numai un ornament, ci și o necesitate" *(Non solo ornamento, ma necessario).*

merate, în calitate de instrumente muzicale folosite în casă, șase viole, șase viori și patru lăute [71].

Actorii trebuiau să posede o pregătire muzicală solidă. Contemporanii lui Shakespeare socoteau că actorul „trebuie să știe să danseze, *să cînte la un instrument muzical și din gură*, să posede darul elocvenței, supleţea trupului, memorie, să mînuiască armele în chip iscusit și, în același timp, să fie un izvor nesecat de spirite, fiind asemenea unei fîntîni minunate, a cărei apă devine tot mai bună și mai abundentă, cu cît mai mult se bea din ea" [72].

Mai mult decît atît — reprezentanții înaintați ai Renașterii engleze considerau muzica nu ca pe un simplu amuzament : după ei, muzica era o doctorie pentru gîndurile triste *, ea înviora sufletul îndurerat și acționa nu numai asupra auzului, ci și asupra circulației sîngelui, fiind un izvor de veselie și dragoste de viață. Orice muzică, fie ea vocală sau executată la instrumentele cu coarde ori de suflat, era socotită capabilă de a goni oboseala și de a ușura sufletul. În concepția umaniștilor englezi (care se aseamănă în această privință cu Ronsard) muzica bună era legată de înalte calități morale, transformîndu-se într-un etalon al virtuții. Aceasta a fost și concepția despre muzică a lui Shakespeare :

Un om ce n-are muzică în suflet
Și nu-i mișcat de-o dulce melodie
E-n stare să trădeze, să înșele ;
Pornirile-i sînt sumbre ca și noaptea
Și neagră ca Erebul e simțirea-i.
Să nu te-ncrezi în oameni de-acest soi [74].

Shakespeare nu era singurul care gîndea astfel. Aproximativ aceeași idee — și anume imposibilitatea ca cineva care nu este un om bun să devină un bun poet — a fost exprimată de Ben Jonson în „Cuvîntul introductiv" la *Volpone* [75]. Ben Jonson socotea că este necesară reînvierea nu numai a formelor poetice antice, ci și a evlaviei față de teatru.

Umaniștii englezi asociau muzica nu numai cu atributele spiritului uman : ei vedeau în arta muzicală și expresia legilor universului. Este semnificativ faptul că în *Scorpia îmblînzită* de Shakespeare, Hortensio declară solemn :

...muzica-i o artă
Pătrunsă de cereasca armonie
Și pusă peste tot la loc de cinste [76].

Afirmații analoage pot fi găsite în mare număr atît la Shakespeare și la contemporanii acestuia [77], cît și la poeții dintr-o perioadă ulterioară, de exemplu, la Milton.

---

* „*Musica est mentis medicina maestae*" [73].

MADRIGALUL ENGLEZ

I

Dezvoltarea umanismului a provocat şi în muzică o sporire considerabilă a interesului faţă de genurile Renaşterii. Aici a servit ca gen de tranziţie o varietate de motet excepţional de suplă, cu muzica scrisă pe textul versificat, „metrizat", al psalmilor, în locul prozei liturgice. În acei ani, motetul a jucat adesea un important rol de „intermediar", pregătind noi prefaceri şi în domeniul muzicii laice.

În cazul de faţă, este vorba de aşa-numitele *Hymnes tunes* [78] — un fel de coraluri pe un text versificat, strofic, lucrări în care factura contrapunctică „notă contra notă" evolua spre armonizarea unei melodii laice sau de cult (plasate totdeauna *la tenor* în coralurile engleze, spre deosebire de cele italiene sau germane).

Printre autorii de lucrări de acest fel se numără şi Tallis, de care ne-am mai ocupat.

Cu trecerea timpului, dezvoltarea acestor genuri de tranziţie a facilitat pătrunderea monodiei în domeniul muzicii de cult : la aceasta au contribuit în special aşa-numitele *Verse-anthems* (*antheme*, pe versuri), care conţineau numeroase pasaje pentru voce solo acompaniată de orgă sau de un ansamblu de instrumente cu coarde *. Astfel de *„anthems* pe versuri" au fost create de Byrd (care le-a inclus în culegerea *Songs of sundry natures* — „Cîntece de tot felul", 1589), dar mai ales de Orlando Gibbons (1583—1625) ; lucrări de acest gen s-au scris pînă pe la jumătatea secolului XVII, o mărturie fiind creaţia lui Thomas Tomkins (aprox. 1573—1656) [79].

Astfel, şi în muzica engleză de cult din secolul XVI se desfăşoară o pregătire consecventă a apariţiei facturii omofonice, care ajunge la înflorire în primele decenii ale secolului XVII.

Însă compozitorii englezi din secolul XVII nu s-au limitat la crearea unor lucrări de cult destinate executării în viaţa de familie. Ei abor-

* Această factură anticipă în multe privinţe stilul concertelor bisericeşti, reprezentat strălucit prin *Concerti ecclesiastici* de Viadana.

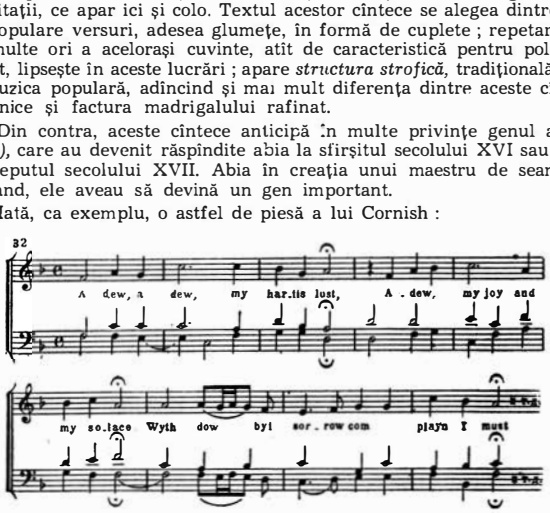
dau tot mai des genurile cîntecelor şi dansurilor de origine populară, scriind piese de tipul *carol*-ului — colinde engleze de crăciun cu caracter religios — precum şi cîntece glumeţe[80]. În cîntecele de acest fel s-au vădit foarte de timpuriu — poate chiar în măsură mai mare decît în polifonia de cult — unele trăsături stilistice naţionale, tipice pentru muzica engleză : tratarea vocilor în maniera *conductus*-ului (procedeu favorit în Anglia), adică combinarea vocilor, care cîntau concomitent, într-o mişcare metro-ritmică şi melodică unică, folosirea paralelismelor de terţă şi sextă, a cadenţelor avînd o *cambiata* cromatizată la vocea superioară, a mişcării descendente din treaptă în treaptă a vocii inferioare (v. vocea inferioară în exemplul nr. 1).

Aceste lucrări erau de obicei executate cu acompaniament instrumental şi se încheiau uneori printr-o riturnelă instrumentală.

Compozitorii polifonişti de la începutul secolului XVI utilizau adesea în cîntecele lor laice aceste procedee caracteristice ale muzicii populare engleze autohtone. Un exemplu excelent îl constituie cîntecele polifonice laice ale lui Cornish — lucrări scrise de obicei pe trei voci (mai tîrziu, li s-a adăugat o a patra voce), cu factura contrapunctică „notă contra notă" tipică pentru *conductus*, şi caracterizate, în spiritul tradiţiei naţionale engleze, prin unitatea mişcării ritmice şi intonaţionale, cu vagi „urme" de imitaţii, ce apar ici şi colo. Textul acestor cîntece se alegea dintre cele mai populare versuri, adesea glumeţe, în formă de cuplete ; repetarea de mai multe ori a aceloraşi cuvinte, atît de caracteristică pentru polifonia de cult, lipseşte în aceste lucrări ; apare *structura strofică*, tradiţională pentru muzica populară, adîncind şi mai mult diferenţa dintre aceste cîntece polifonice şi factura madrigalului rafinat.

Din contra, aceste cîntece anticipă în multe privinţe genul ariilor *(ayres)*, care au devenit răspîndite abia la sfîrşitul secolului XVI sau chiar la începutul secolului XVII. Abia în creaţia unui maestru de seamă ca Dowland, ele aveau să devină un gen important.

Iată, ca exemplu, o astfel de piesă a lui Cornish :



Cîntecele polifonice din secolul XVI, descrise aici, au jucat un rol considerabil în formarea şi dezvoltarea madrigalului englez. Totodată, compozitorii care au încetăţenit în Anglia genul madrigalului şi au ajuns în domeniul lui la o înaltă măiestrie şi originalitate, cunoşteau bine creaţia

altor țări și popoare. Lucrînd pe baza culturii muzicale populare a țării lor, ei începeau totuși prin a-și însuși temeinic moștenirea madrigaliștilor italieni.

II

În creația proprie a compozitorilor englezi, prima realizare în această direcție a fost publicarea, în anul 1530, a „Cărții de cîntece a lui Wynkyn de Worde" *(Wynkyn de Worde's Sang-booke)*. Această culegere, destinată „recreării și distracției comune", conținea piese pe trei și patru voci, scrise de mai mulți autori englezi (Cornish, Taverner, Fayrfax, Cooper ș.a.) [81].

Cel mai tîrziu în anul 1564 apare *In going to my noked bed* de Edwards [82].

O dată importantă a fost anul 1571, cînd a apărut culegerea intitulată „Cîntece pentru trei, patru și cinci voci" *(Songs of three, four and five Voices)* de Thomas Whythorne.

Om cu preocupări multilaterale, Whythorne, în cursul călătoriilor sale prin diferite țări, între care și Italia, a studiat și muzica nouă.

Titlul culegerii, care ține loc de prefață, sună astfel : „Cîntece pentru trei, patru și cinci voci... lucrări de diferite feluri, adică unele lungi, altele scurte, unele grele, altele ușoare de cîntat..."

După cum reiese și din titlu, această culegere era destinată nu profesioniștilor, ci amatorilor *(non beind musicians)*, cărora le oferea un mijloc plăcut de a-și petrece timpul și le satisfăcea gusturile și cerințele [84].

Culegerea lui Whythorne a jucat și ea un rol „de tranziție" de la cîntecele polifonice în spirit popular la madrigal, la fel cum, cu cîteva decenii mai devreme, motetele religioase au constituit trecerea de la polifonia de cult propriu-zisă la cîntecele laice polifonice cu caracter popular.

Contemporanii își dădeau bine seama de trăsăturile naționale, populare, ale stilului lui Whythorne, remarcînd „ritmica engleză" a muzicii sale, pe care o lăudau pentru „intonațiile ei dulci", numindu-l pe autorul ei „remarcabil și plin de calități". Aceste trăsături ale stilului lui Whythorne, relevate de contemporani, sînt explicabile, dacă ne gîndim la cerințele acelor cercuri cărora le erau destinate cîntecele sale *.

Astfel, în muzica engleză din perioada Renașterii, trecerea de la polifonia de cult propriu-zisă la stilul madrigalului nu s-a făcut dintr-o dată, ci au existat cîteva etape intermediare. Ca și în cultura muzicală a altor țări, și aici această trecere s-a efectuat prin mijlocirea motetului „semilaic" și a genurilor populare pur laice, cu diferența că în cultura muzicală a Angliei întîlnim varietăți mai bogate și mai numeroase ale acestor genuri de tranziție.

III

În ce privește adaptarea la necesitățile amatorilor englezi a muzicii madrigalelor străine, mai ales italiene, cu textul tradus în limba engleză,

* După cum arată muzicologul Backer, Whythorne a fost primul compozitor englez care a scris duete vocale, publicate în anul 1590 [84].

a jucat un rol şi culegerea lui Nicholas Jounge *Musica Transalpina,* apărută în anul 1588.

Din prefaţa la culegerea lui Jounge putem vedea care pătură socială cultiva acest gen nou. Mare amator de muzică, comerciantul Jounge îşi procura din Italia şi din alte ţări ultimele noutăţi muzicale pentru reuniunile muzicale care aveau loc zilnic în casa lui şi totodată căuta pentru ele diverse cîntece în limba engleză. La aceste reuniuni muzicale participau reprezentanţi ai aristocraţiei şi negustori bogaţi, adică aşa-numita „societate aleasă" *(gentle audience),* care asista la spectacolele „teatrelor particulare" *(private Theatres),* iar nu la acelea ale „teatrelor destinate publicului larg" *(public Theatres)* — cum era vestitul *Globe,* devenit celebru datorită activităţii teatrale a lui Shakespeare [85].

Aceia dintre frecventatorii salonului muzical al lui Jounge care cunoşteau limba italiană, se arătau entuziasmaţi mai ales de piesele italiene, admirînd „frumuseţea melodiilor", intonarea excelentă a textului, conducerea iscusită a vocilor. Pentru cei care nu cunoşteau limba italiană, Jounge alegea piese engleze apropiate de caracterul madrigalelor italiene *. Astfel, s-a ivit necesitatea traducerii madrigalelor italiene în limba engleză, în aşa fel încît textul englez să se adapteze la muzica respectivă. După cum arată Jounge, aceste traduceri au fost efectuate în anul 1583, pentru propria plăcere, de un autor, al cărui nume nu este menţionat de Jounge **. Ca urmare a marelui interes pe care „înalta" societate l-a manifestat pentru aceste noutăţi muzicale, Jounge a publicat culegerea sa *Musica transalpina,* care conţinea cîteva zeci de madrigale pe patru, cinci şi şase voci ***, de maeştri străini renumiţi (între altele, zece madrigale de Luca Marenzio, două de Orlando Lasso, paisprezece de Alfonso Ferrabosco, patru de Filippo de Monti) şi două madrigale ale englezului William Byrd, care a publicat în acelaşi an o culegere de piese laice polifonice, apropiate de madrigal în ce priveşte caracterul lor.

Succesul primei sale culegeri l-a îndemnat pe Jounge să publice în anul 1597 a doua serie, cu acelaşi titlu : *Musica transalpina.*

Curînd după aceea începe perioada unei imense activităţi independente a compozitorilor englezi în domeniul madrigalului.

IV

Primul madrigalist englez a fost William Byrd, care a publicat trei culegeri aparţinînd acestui gen muzical.

În anul 1588 apare culegerea lui de „Psalmi, sonete şi cîntece" (*Psalms, Sonnets and Songs*) pe cinci voci ; după cum declară autorul,

* De altfel, după cum afirmă Jounge, aceste piese engleze aveau un caracter excesiv de uniform şi de aceea ele nu ofereau ascultătorilor şi executanţilor suficientă varietate.

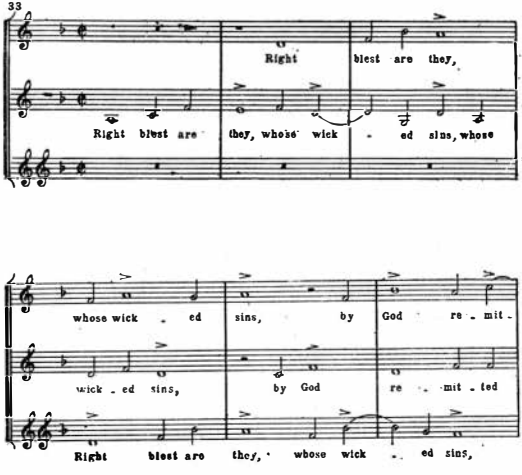
** În anul 1590, Thomas Watson publică „Prima culegere de madrigale italiene, adaptate pentru publicul englez" *(The first Set of Italian Madrigalls Englished...),* cuprinzînd lucrări de Luca Marenzio, Al. Striggio, de alţi cîţiva compozitori italieni şi de Byrd. „Anglicizarea" madrigalelor din această culegere nu a constat în traducerea textului lor din limba italiană în engleză, ci în substituirea textelor originale cu texte engleze versificate, cu totul *noi,* independente.

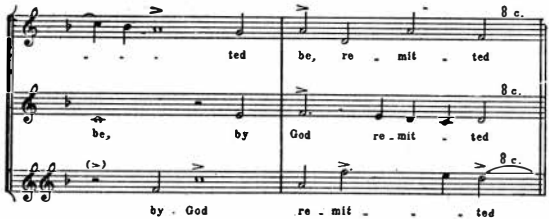
*** După cum arată Backer, culegerea cuprinde 12 madrigale pe patru voci, 33 pe cinci voci şi 12 pe şase voci [87].

țelul acestor piese era „să procure o plăcere și o destindere tuturor acelor care iubesc muzica". El a strîns aici laolaltă genuri diverse, pornind de la diferitele cerințe ale ascultătorilor : oamenii „dispuși pentru rugăciune" (după cum se exprimă Byrd) găseau în această culegere psalmi, acei care duceau o viață mondenă întîlneau sonete, cei stăpîniți de tristețe sau de păreri de rău pentru greșelile lor găseau cîntece melancolice. Așadar, în această culegere Byrd se mai află încă „la o răscruce de drumuri", folosind tocmai genurile de tranziție care s-au închegat în etapa precedentă din evoluția muzicii engleze și care duceau la crearea madrigalului laic — gen nou, tipic, al Renașterii. Cîntecele din această culegere sînt încă departe de stilul madrigalului rafinat. În ele predomină stilul grecoi și sever al polifoniei bisericești și abundă procedeele polifonice (de exemplu, intrarea vocilor în canon) ; în ce privește tessitura, în ele este întrebuințat adesea falsetul, fapt care îngreuia și el răspîndirea acestui gen de muzică în rîndurile amatorilor.

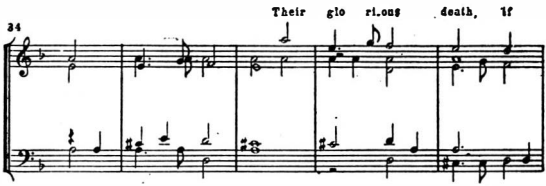
Însă în același timp madrigaliștii englezi în frunte cu Byrd încep să scrie piese vocale solistice cu acompaniament instrumental. Ei folosesc în mod relativ liber disonanțele, fapt asupra căruia Byrd socoate necesar să-i avertizeze pe amatori, pentru ca aceștia să nu se sperie (!)

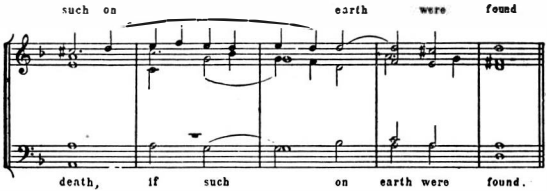
Măiestria polifonică a lui Byrd se remarcă prin expresivitate și finețe. Pentru acest compozitor este caracteristică necoincidența — îndrăzneață pentru acea vreme — a ritmului liniilor melodice sincopate, procedeu care conferă muzicii o mare expresivitate :



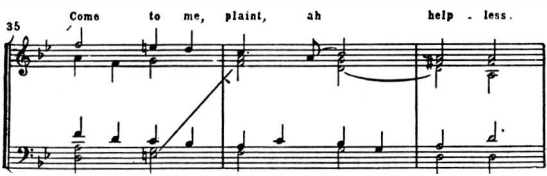


De asemenea, el utilizează dominantele acordului de septimă, ceea ce constituia pe atunci o inovație :





Se remarcă strălucita expresivitate a armoniei, pe cuvintele *Come to me, plaint, ah helpless* („Vino la mine, o, plîngere fără nădejde") :



În anul 1589 Byrd publică *Songs of sundrie Natures* („Cîntece de tot felul"), iar în 1611 o nouă culegere de *Psalms, Songs and Sonnets*[88].

Dintre culegerile publicate de Byrd, cea mai interesantă este a treia şi ultima. Aici, folosind melodica naţională engleză într-un ritm însufleţit, subliniat şi urmînd tendinţa — caracteristică pentru muzica naţională engleză — spre factura acordico-omofonică *, autorul creează lucrări cu o structură polifonico-acordică. El trece din planul lirico-descriptiv al expunerii în cel dramatic, opune unele altora diferite voci şi grupuri de voci (plecînd de la subiectul textului versificat) şi le uneşte între ele în culminaţia finală.

Madrigalele lui Byrd ocupă un loc important în polifonia laică engleză.

Byrd foloseşte o sferă largă de imagini. Întîlnim în lucrările lui tablouri din viaţa poporului şi portrete muzicale zugrăvite convingător, înfăţişînd tipuri desprinse parcă din viaţa de toate zilele. Aşa sînt unele din lucrările sale pentru virginal, de exemplu celebra piesă „Fluieratul căruţaşului" *(The carman's whistle)*, pe care A. G. Rubinstein o execută în cadrul aşa-numtielor sale „Concerte istorice". Această lucrare începe cu expunerea simplă, spontană, a unei teme populare, pe care mai departe Byrd o prelucrează cu o strălucită măiestrie ; întreaga lucrare vădeşte o profundă înţelegere a stilului popular al variaţiunilor.

Un alt cunoscut ciclu de variaţiuni pentru virginal, pe tema cîntecului „John, vino de mă sărută", e plin de veselie spontană, de sentiment şi de umor fin şi se caracterizează prin aceeaşi strălucire şi varietate a facturii.

În madrigalele lui Byrd, iar uneori şi în piesele sale lente pentru virginal *(Parthenia)* se întîlnesc şi imagini lirice — expresie muzicală a meditaţiilor poetice ale acelei vremi, pentru întruchiparea cărora compozitorul foloseşte cu fineţe mijloacele polifoniei. Una din cele mai populare lucrări de acest fel este un cîntec de leagăn elegiac *(Lullaby)*. Melodia tărăgănată, monotonă, care alcătuieşte baza unei ţesături polifonice formate din imitaţii din ce în ce mai complicate, conferă imaginii un caracter voit static, meditativ şi un colorit sumbru, fluctuant.

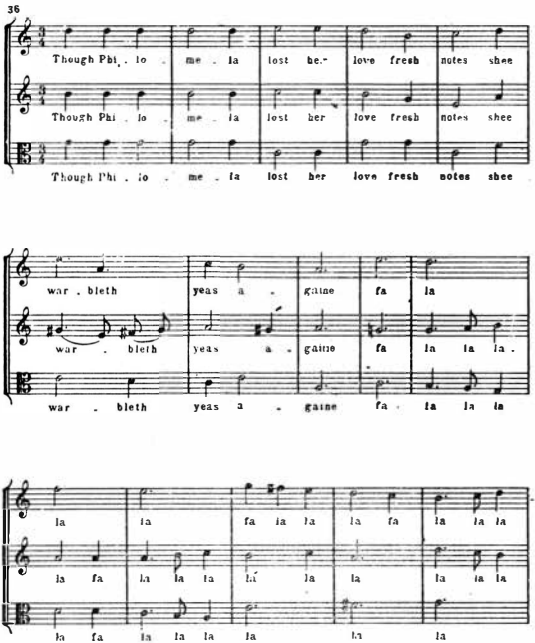
Madrigalele lui Byrd pe texte religioase conţin numeroase imagini lirice vii şi spontane, iar uneori şi cugetări filozofice profunde. Muzica acestor lucrări este incomparabil mai bogată şi mai apropiată de realitate decît textul.

Însă în unele din ele se remarcă o oarecare încătuşare a conţinutului emoţional şi o doză de cerebralism. Aici se vădesc deplin contradicţiile inerente creaţiei acestui maestru remarcabil al Renaşterii engleze din secolul XVI, care a manifestat un profund interes pentru viaţa reală, lumească, şi a plătit în acelaşi timp tribut contemplaţiei religioase.

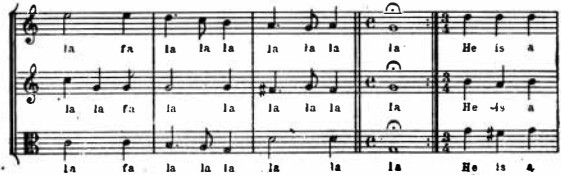
* Încă în culegerea publicată în anul 1589, în partea mediană a piesei pe trei voci *Rejoice with heart and voice* („Bucură-te cu inima şi cu glasul"), Byrd opune secţiunii iniţiale şi celei finale, care sînt cîntate de cor, un solo de alto cu acompaniament instrumental pe patru voci — executat la patru viole — anticipînd astfel stilul monodic de mai tîrziu.

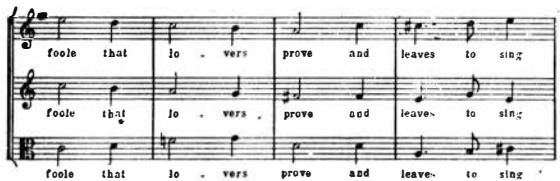
V

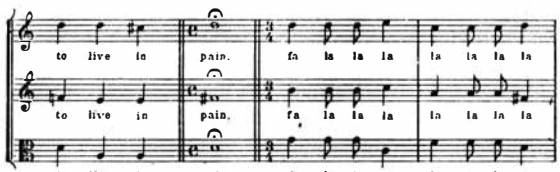
Dacă Byrd nu face decît să schiţeze trăsăturile polifoniei laice engleze a epocii Renaşterii, elevul lui, Morley, face un pas mai departe în această direcţie. În ce priveşte nivelul culturii sale generale *, Morley poate fi considerat un reprezentant al tipului *muzicianului umanist*, nou pentru Anglia acelei vremi. El şi-a însuşit temeinic genul madrigalului Renaşterii şi a publicat, în decurs de vreo şapte ani (1593—1600), cîteva serii de piese, începînd cu cantonete simple, pe două şi pe trei voci (v. exemplul nr. 37) şi sfîrşind cu culegeri de madrigale pe patru voci şi cu „balete" pe cinci voci, în maniera lui Gastoldi [89]. Morley este primul care întrebuinţează termenul *Madrigall.*

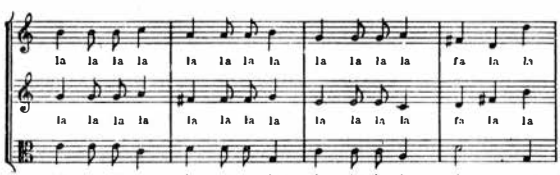


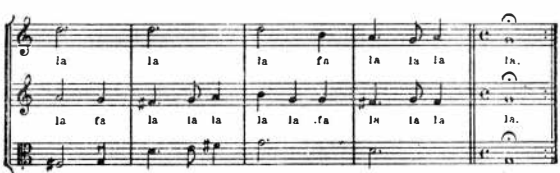
* Morley a activat la Universitatea Oxford şi, la vîrsta de 31 de ani, a obţinut titlul de bacalaureat.

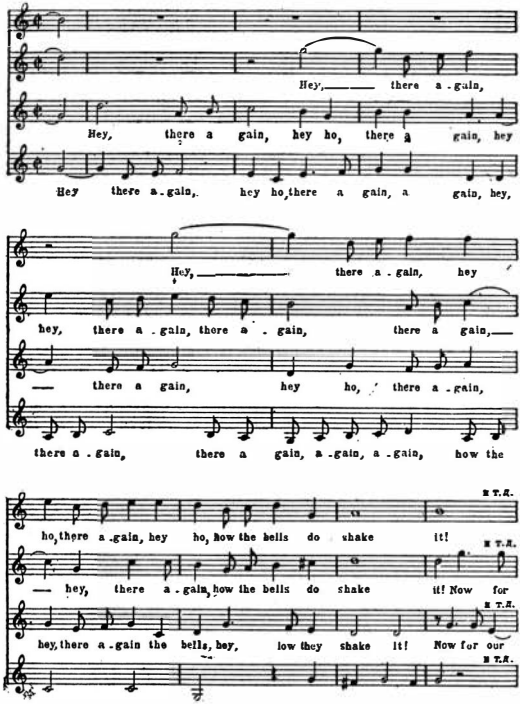

la fa la la la la la la la He is a
la la fa la la la la la la He is a
la fa la la la la la la He is a


foole that lo - vers prove and leaves to sing
foole that lo - vers prove and leaves to sing
foole that lo - vers prove and leaves to sing


to live in pain. fa la la la la la la la
to live in pain. fa la la la la la la la
to live in pain. fa la la la la la la la


la la la la la la la la la la la la fa la la
la la la la la la la la la la la la fa la la
la la la la la la la la la la la la fa la


la la la fa la la la la.
la fa la la la la la fa la la la.
la fa ja la la la la la



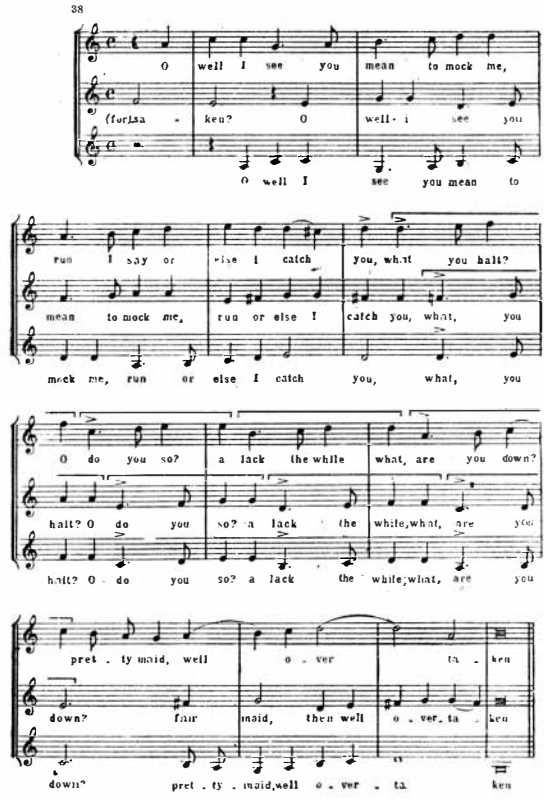
Totodată, Morley popularizează în Anglia şi madrigalele maeştrilor italieni, publicînd în anii 1597 şi 1598 culegeri de cantonete pe trei şi patru voci (cuprinzînd, printre altele, lucrări de Anerio, Lodovico Viadana, Orazio Vecchi) şi culegeri de madrigale pe cinci voci, în care figurează lucrări de Alfonso Ferrabosco, Luca Marenzio, Orazio Vecchi şi de alţi compozitori.

În sfîrşit, Morley abordează şi domeniul teoriei muzicale, fiind autorul tratatului de teorie menţionat mai sus, „Introducere simplă şi uşoară în practica muzicală".

Această lucrare prezintă o mare importanţă, deoarece conţine o caracterizare — din punctul de vedere al unui muzician umanist — a genurilor laice ale Renaşterii, promovate de Morley şi adepţii săi şi, afară de

aceasta, ne oferă ocazia să facem cunoştinţă cu concepţiile de estetică muzicală ale compatrioţilor lui Morley [90].

Merită o menţiune specială inventivitatea lui Morley în domeniul ritmului, ca ilustrare putînd servi următorul exemplu :



După cum era de aşteptat, Morley considera *madrigalul* ca gen principal al polifoniei laice. După părerea lui Morley, pentru a putea crea lucrări de valoare, autorul de madrigale trebuie nu numai să vădească măiestrie în domeniul tehnicii componistice. dar, afară de aceasta, să ştie

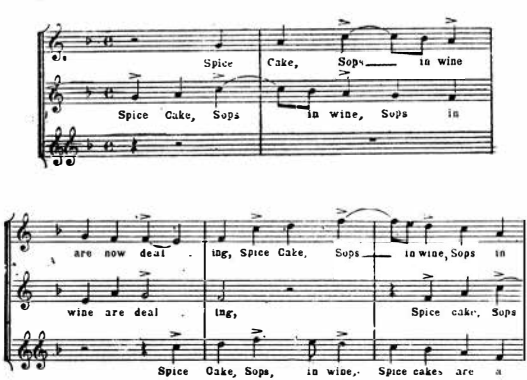
să se transpună într-o stare sufletească adecvată (*amorous humour*), să posede lărgimea de orizonturi necesară oricărui artist umanist, să fie capabil să redea pe rînd toate sentimentele exprimate în text, trecînd de la seriozitate și severitate la duioșie și sensibilitate, să se priceapă la crearea unor caracteristici sugestive, înfățișînd pe rînd „urletul vîntului", „dezlănțuirea pasiunilor", „mîngîierile duioase". Morley consideră ca modele demne de urmat în domeniul măiestriei componistice pe autorii ale căror lucrări le-a publicat — Ferrabosco, Marenzio, Vecchi și alții.

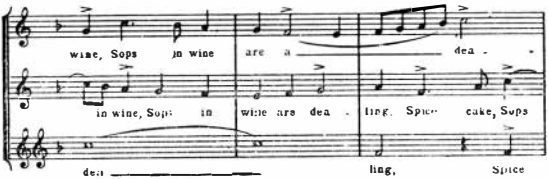
Pe locul al doilea Morley situează cantoneta, pe care o identifică cu cantona napolitană *(Canzone a la Napolitana)*, iar pe locul al treilea *villanella* în „stilul oamenilor simpli" ; el acordă o mare prețuire „baletelor", care nu numai se cîntă, dar se și dansează.

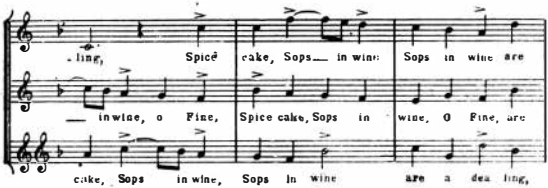
Însă Morley nu se mulțumește cu analiza teoretică a acestor genuri ale Renașterii, noi pentru Anglia acelei vremi, ci dă, în creația sa, lucrări model aparținînd tuturor acestor genuri.

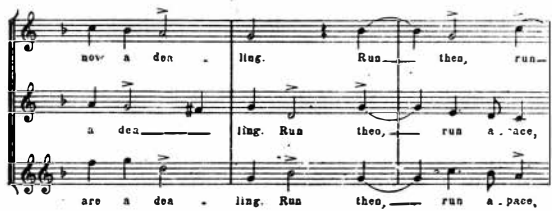
În special *Baletele* lui Morley sînt pline de strălucire și originalitate ; însuși caracterul lor — baza lor de dans popular — contribuie la conturarea trăsăturilor distinctive ale cîntecelor naționale engleze de lume. În aceste genuri legate de creația populară, Morley întruchipează o sferă largă de imagini, lirice în majoritatea lor, și o mare varietate de sentimente. Tonusul principal al creației lui Morley (mai ales în balete, dar și în madrigale) este dragostea de viață, vioiciunea ; predomină trăsăturile de umor. Însă în lucrările lui se întîlnesc și pagini elegiace, precum și zugrăvirea unor pasiuni tumultuoase și a unor ciocniri dramatice.

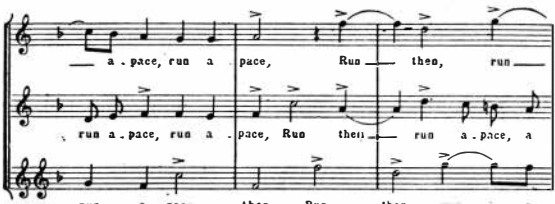
Trebuie subliniate și realizările lui Morley în alte domenii : urmînd cu succes linia trasată de Byrd, el utilizează resursele fiecărui gen muzical. Astfel, în cantonetele sale Morley conservă trăsăturile populare, simplitatea și spontaneitatea, folosind totodată o factură polifonică deosebit de fină și ritmul sincopat :

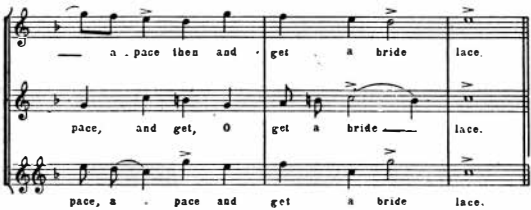



wine, Sops in wine are a dea -
in wine, Sops in wine are dea - ling. Spice cake, Sops
dea ling, Spice

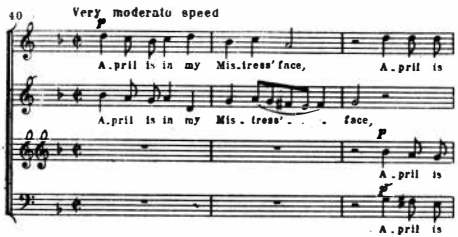

- ling, Spice cake, Sops in wine Sops in wine are
in wine, o Fine, Spice cake, Sops in wine, O Fine, are
cake, Sops in wine, Sops in wine are a dea ling,

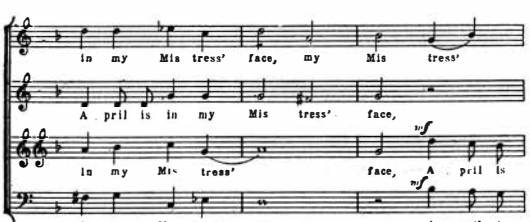

now a dea - ling. Run then, run
a dea ling. Run then, run a - pace,
are a dea - ling. Run then, run a - pace,

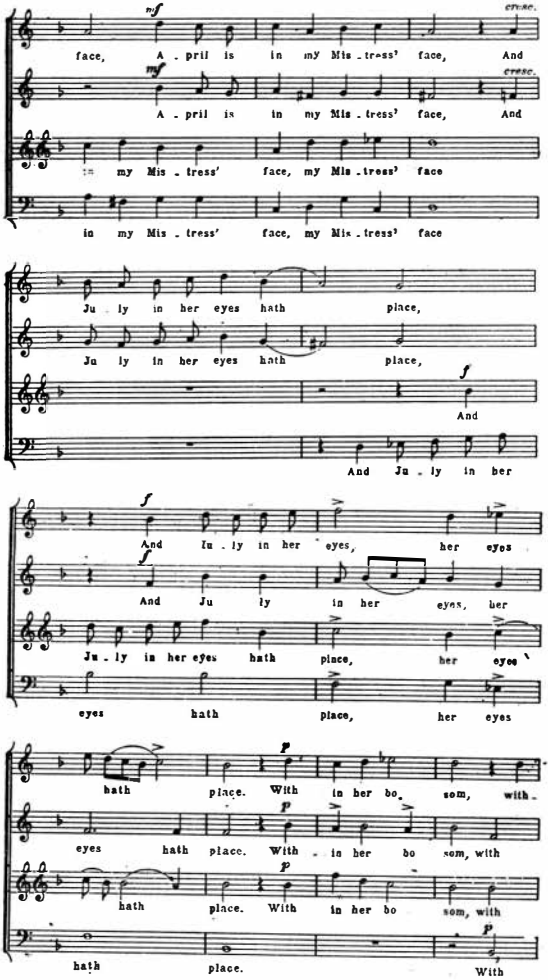

a - pace, run a pace, Run then, run
run a - pace, run a pace, Run then run a - pace, a
run a - pace then, Run then run a

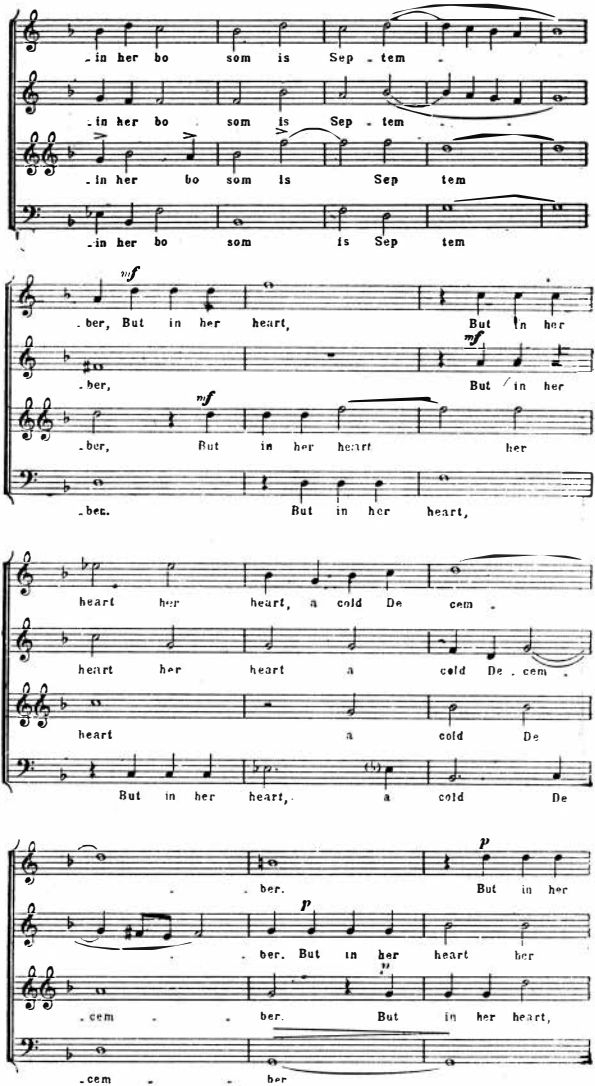


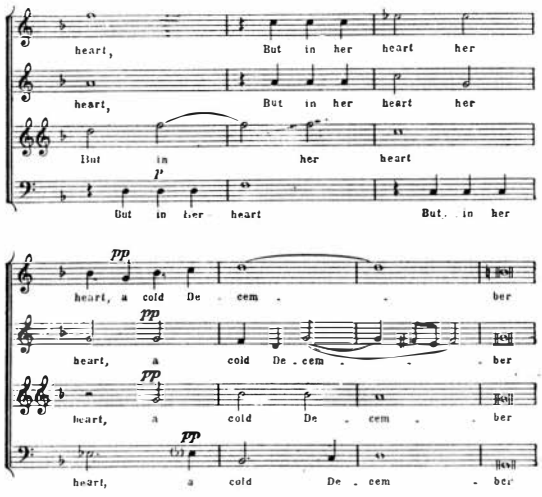
În madrigale, Morley este mai fidel textului decît Byrd, mergînd mai departe decît acesta din urmă în dezvăluirea resurselor expresive și descriptive ale caracteristicii muzicale și păstrînd totodată unitatea întregului :






mf
cresc.
face, A - pril is in my Mis - tress' face, And
mf
cresc.
A - pril is in my Mis - tress' face, And
in my Mis - tress' face, my Mis - tress' face
in my Mis - tress' face, my Mis - tress' face
Ju - ly in her eyes hath place,
Ju - ly in her eyes hath place,
f
And
And Ju - ly in her
f
And Ju - ly in her eyes, her eyes
f
And Ju - ly in her eyes, her
Ju - ly in her eyes hath place, her eyes
eyes hath place, her eyes
p
hath place. With in her bo som, with -
p
eyes hath place. With - in her bo som, with
p
hath place. With in her bo som, with
p
hath place. With


-in her bo som is Sep - tem
-in her bo som is Sep - tem
-in her bo som is Sep tem
-in her bo som is Sep tem
mf
-ber, But in her heart, But in her
mf
-ber, But in her
mf
-ber, But in her heart her
-ber. But in her heart,
heart her heart, a cold De cem
heart her heart a cold De - cem
heart a cold De
But in her heart, a cold De
p
-ber. But in her
p
-ber. But in her heart her
p
-cem - ber. But in her heart,
-cem - ber



Ca și alți compatrioți ai săi, Morley își împarte atenția între factura polifonică și cea acordică. Rămînînd credincios specificului național, el însoțește melodiile cantonetelor sale pe cinci și șase voci (1597) cu un acompaniament de lăută ; și în alte lucrări ale sale, se pare că ansamblul vocal trebuia să fie acompaniat de instrumente.

În concluzie, Morley a jucat un rol important în muzica laică a Renașterii din secolul XVI.

VI

Morley nu a fost singurul care a cultivat aceste genuri muzicale. Alături de Byrd și Morley, trebuie menționate numele lui Weelkes, Wilbye, Gibbons, fără a mai vorbi de compozitorii mai puțin importanți — Kirbye, Farnaby, Benet, cu a căror creație s-a încheiat evoluția genurilor laice polifonice ale Renașterii engleze. Un loc aparte este ocupat de Dowland —poate cel mai strălucit dintre reprezentanții Renașterii muzicale engleze; lucrările acestui compozitor depășesc limitele stilului madrigalului și marchează trecerea spre factura omofonică, monodică.

Fiecare din acești maeștri este caracterizat prin trăsăturile sale proprii.

Spre deosebire de Morley, în genurile laice ale compozitorilor enumerați (ca și la compozitorii dinaintea lui Morley) predomină imagini se-

rioase, concentrate, şi sentimente profunde, exprimate în mod sincer, simplu şi reţinut ; acestor compozitori le sînt străine strălucirea superficială, rafinamentul, căutarea unor efecte exterioare.

Acelaşi lucru se poate spune despre întreaga polifonie a secolului XVI, nu numai laică, ci şi de cult, legată de creaţia de cîntece populare şi prezentînd acele particularităţi ale stilului naţional englez, pe care le-am enumerat mai sus.

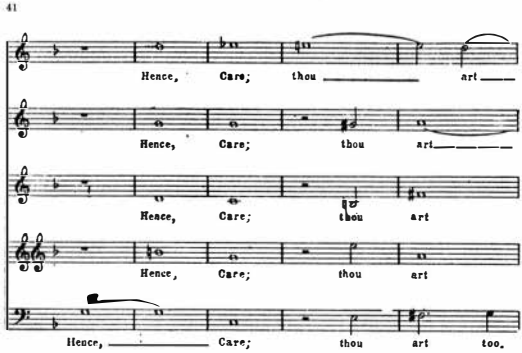
Weelkes şi Wilbye — reprezentanţi de seamă ai madrigalului, care au activat după Morley — au fost contemporani.

Thomas Weelkes a rămas necunoscut pînă în 1597, an în care a apărut culegerea lui de madrigale pentru trei, patru, cinci şi şase voci. Pe cît se pare, Weelkes s-a născut între anii 1570 şi 1580 * şi a murit în 1623. În anul 1600, el a devenit organist al colegiului din Winchester, iar în anul 1608 a ocupat aceeaşi funcţie la catedrala din Chichester [91].

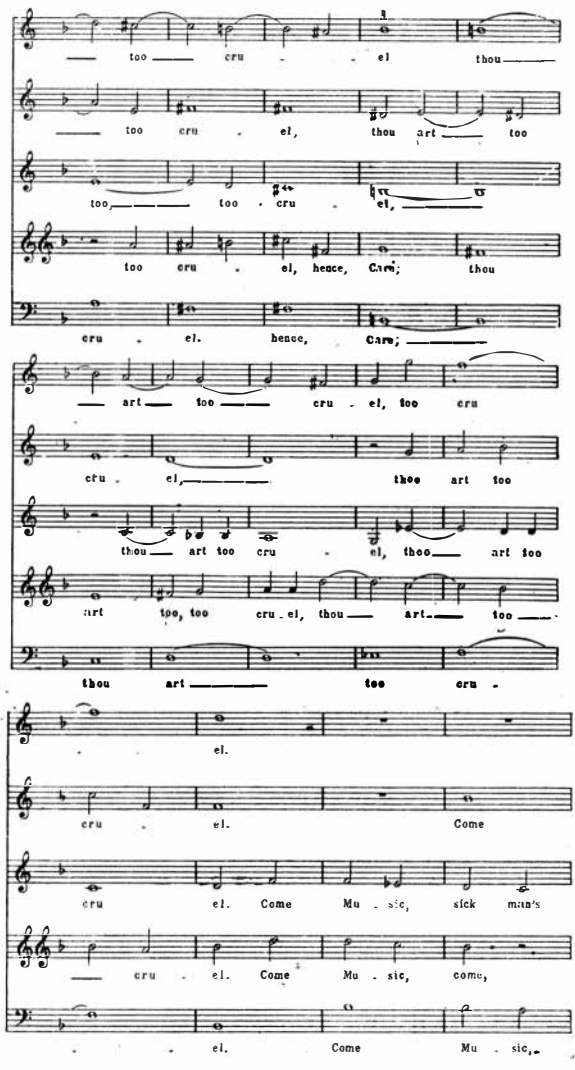
În muzica lui Weelkes, ca şi la Morley, ocupă un loc important imaginile lirice. Dar Weelkes nu este numai un maestru al expresivităţii lirice, ci şi creatorul unei muzici „cu program", de un mare dramatism şi plasticitate ; în *Ayres or Phantastique Spirits* (1608), Weelkes apare sub înfăţişarea unui satiric plin de duh [92].

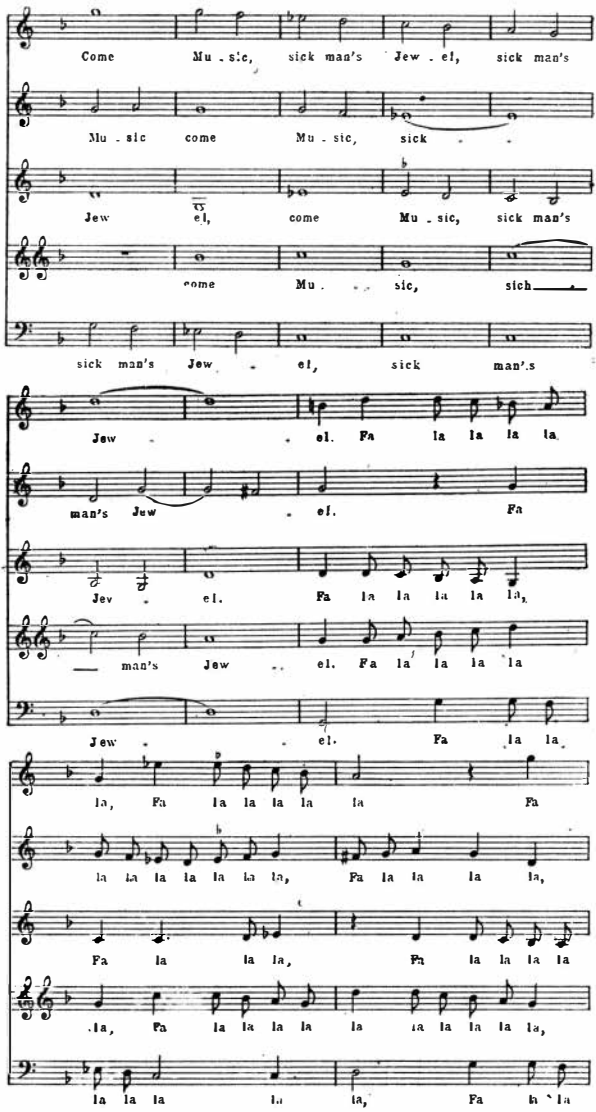
Ca madrigalist, Weelkes se remarcă prin strălucirea limbajului armonic şi prin preferinţa sa pentru redarea înţelesului unor cuvinte luate separat, cu ajutorul unor intonaţii onomatopeice pline de culoare. El şi Wilbye tind spre crearea madrigalului cromatic, rivalizînd cu Luca Marenzio şi chiar cu Monteverdi în ce priveşte expresivitatea pasională. Lucrările lor, spre deosebire de lucrările laice ale lui Byrd, sînt destinate în primul rînd cunoscătorilor, iar nu activităţii muzicale a cercurilor largi de amatori.

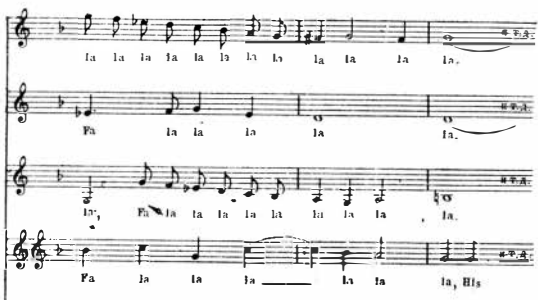
Iată, ca exemplu, un madrigal al lui Weelkes :



* După Fellows, în anul 1575 sau 1576.


too cru el thou
too cru el, thou art too
too, too cru el,
too cru el, hence, Care; thou
cru el. hence, Care;
art too cru el, too cru
cru el, thou art too
thou art too cru el, thou art too
art too, too cru el, thou art too
thou art too cru
el.
cru el. Come
cru el. Come Mu sic, sick man's
cru el. Come Mu sic, come,
el. Come Mu sic,

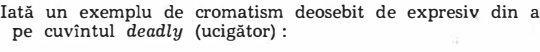

Come Mu - sic, sick man's Jew - el, sick man's
Mu - sic come Mu - sic, sick
Jew el, come Mu - sic, sick man's
come Mu - sic, sich
sick man's Jew - el, sick man's
Jew - el. Fa la la la la
man's Jew - el. Fa
Jev - el. Fa la la la la la,
man's Jew - el. Fa la la la la
Jew - el. Fa la la
la, Fa la la la la la Fa
la la la la la la la, Fa la la la la,
Fa la la la, Fa la la la la
la, Fa la la la la la la la la la,
la la la la, Fa la la



Weelkes a pus pe muzică cunoscutele versuri din *Pelerinul pasionat* *, atribuite lui Shakespeare :

Turma-mi tînjește ;
Nu-i mai prieste
Iarba ce crește
Colo-n vîlcea.
Dragostea piere ;
Frîntă-n durere,
Vrea mîngîiere
Inima mea.
Orice cînt voios s-a stins acum,
Orice vis s-a prefăcut în scrum,
Căci a mea iubită a uitat
Jurămintele ce le-am schimbat... [96]

Iată un exemplu de cromatism deosebit de expresiv din această piesă, pe cuvîntul *deadly* (ucigător) :

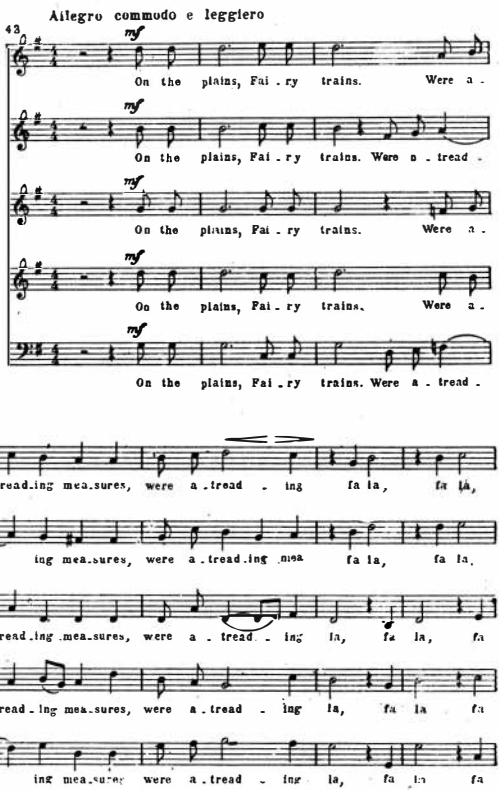


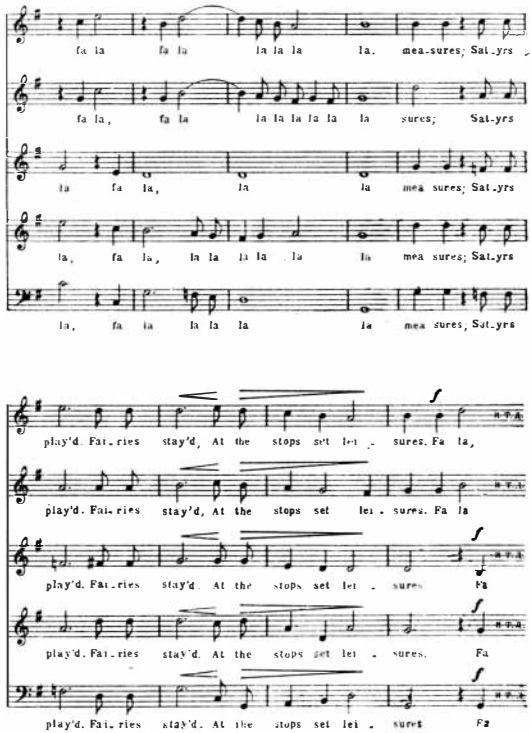
* Acest ciclu de poeme a apărut în anul 1597, anonim, în culegerea de madrigale a lui Thomas Weelkes. *My flocks feed not* („Turma-mi tînjește") este inclus în opera completă a lui Shakespeare în limba engleză (*The works of W. Shakespeare* by Y. P. Collier, London, 1843), la Nr. XVIII, iar în operele lui Shakespeare în limba rusă, editate de Brockhaus și Efron, la Nr. XV (vol. V, pag. 386—387).

În ultimul timp se presupune că, din întregul ciclu intitulat *Pelerinul pasionat*, publicat de întreprinzătorul librar Jagard, numai sonetele nr. 138 și 144 îi aparțin lui Shakespeare [93].

În creaţia lui Weelkes un loc important îl ocupă baletele lui — aşa-numitele *Fa-la-las* — piese în stilul madrigalului, în care sînt folosite în mod obişnuit exclamaţii ca *Fa-la-la, Deedle-doodle* şi altele analoage. Astfel de lucrări, apropiate ca text şi muzică de creaţia populară, predomină în toate cele cinci culegeri de madrigale ale lui Weelkes. Ca exemplu poate servi madrigalul citat mai sus.

Unul din cele mai reuşite „balete" ale lui Weelkes este *On the plains* („Prin cîmpii") al cărui început este citat mai jos :





VII

Wilbye a fost un madrigalist şi mai important decît Weelkes. Creaţia sa reprezintă un fel de sinteză a dezvoltării madrigalului în Anglia, în ea fiind concentrate trăsăturile cele mai caracteristice ale stilului madrigalistic englez. Cu toată lipsa aproape completă a datelor biografice *, indi-

* Se ştie numai că Wilbye s-a născut în anul 1574 la Norfolk, într-o familie de muzicieni ; la vîrsta de 20 de ani, el a fost angajat ca „muzicant de casă *(household musician)* în familia unor conţi Kytson şi a rămas în serviciul lor cea mai mare parte a vieţii sale. Wilbye a murit în anul 1638[95].

vidualitatea compozitorului este oglindită fidel în creaţia sa, care este, în mare parte, autobiografică.

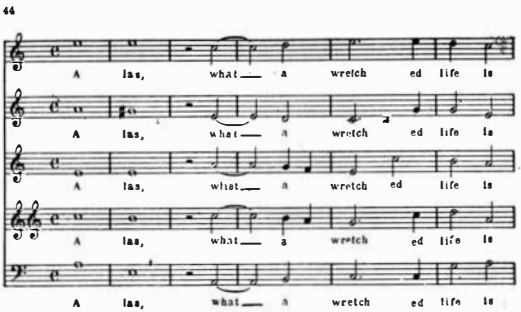
Imaginile lui sînt legate, în primul rînd, de universul interior al omului. Ele se încadrează în *lirica* autentică a începutului secolului XVII — o lirică ce nu are nimic comun cu tematica religioasă şi este lipsită de elementele moralizatoare şi de învăţămintele pentru care a vădit preferinţă, de exemplu, Byrd ; în centrul tematicii lui Wilbye se situează dragostea *, cu bucuriile şi durerile ei. Eroii lui sînt extrem de impulsivi : ei se lasă cu totul în voia sentimentului care i-a cuprins şi trec dintr-o extremă în alta ; stărilor de nostalgie amoroasă şi de exaltare pasionată le urmează accese de disperare sumbră, în care moartea pare singură capabilă să aducă alinare. Eroii lui Wilbye, după ce au gustat toate bucuriile vieţii, se lasă uneori cuprinşi de melancolie şi se cufundă în meditaţii filozofice triste, pe tema instabilităţii a tot ce este pămîntesc, căzînd pradă îndoielilor şi frămîntărilor hamletiene.

După cum am mai spus, asemenea stări de spirit hamletiene sînt caracteristice pentru mulţi reprezentanţi ai cercurilor culte, în epoca grea pe care o traversa de fapt atunci „bătrîna şi vesela Anglie".

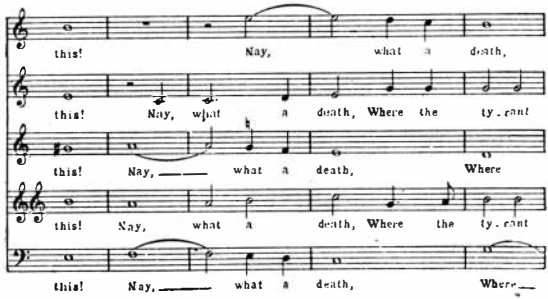
Este semnificativ faptul că Shakespeare, caracterizîndu-l pe Jaques, unul din personajele piesei *Cum vă place*, remarcă sarcastic că acesta ştie „să soarbă melancolia din cîntece, la fel cum ar sorbi un ou" [97].

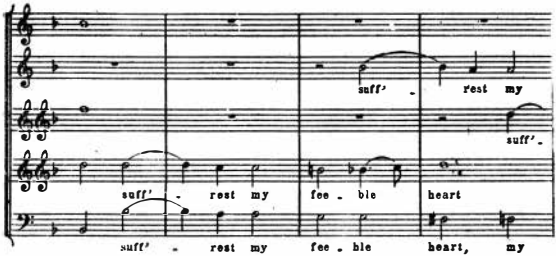
Nu din întîmplare, un oarecare Robert Burton afirmă în cartea sa *Anatomia melancoliei* că, în această lucrare, el „răstoarnă totul pe dos".

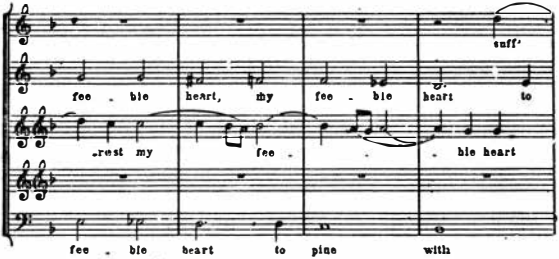
Stilul madrigalelor lui Wilbye nu are nimic din patosul retoric şi din amplificarea artificială a sentimentelor, ce caracterizează pînă şi creaţia celor mai de seamă madrigalişti italieni. Din contra, creaţia lui Wilbye se distinge prin sobrietate în exprimarea sentimentelor ; acestea răzbat prin calmul exterior al sunetelor, care încătuşează izbucnirea de emoţie :

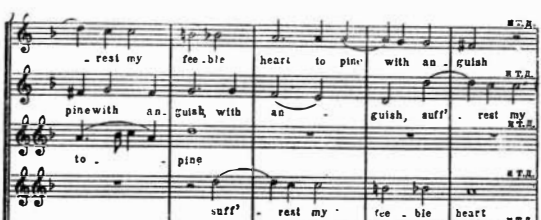


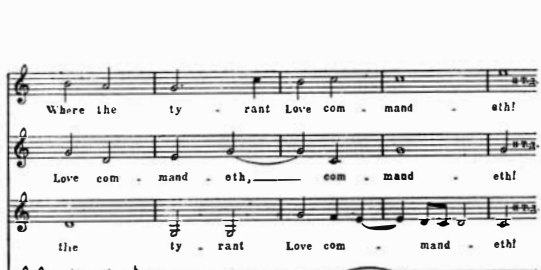
* În ambele culegeri de madrigale ale lui Wilbye textele religioase lipsesc aproape cu totul : din cele 64 de piese, 51 au un caracter erotic, unele dintre ele fiind pătrunse de o melancolie profundă [96].


this! Nay, what a death,
this! Nay, what a death, Where the ty . rant
this! Nay, what a death, Where
this! Nay, what a death, Where the ty . rant
this! Nay, what a death, Where


suff' - rest my
suff'
suff' - rest my fee - ble heart
suff' - rest my fee - ble heart, my

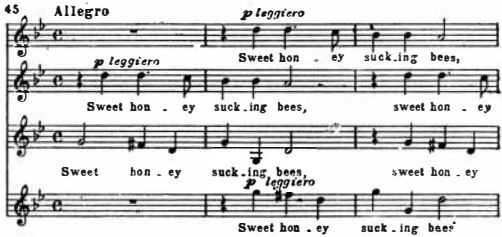

suff'
fee - ble heart, my fee - ble heart to
rest my fee - ble heart
fee - ble heart to pine with

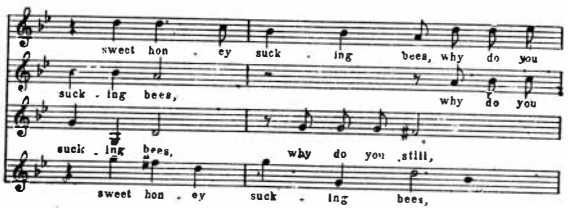


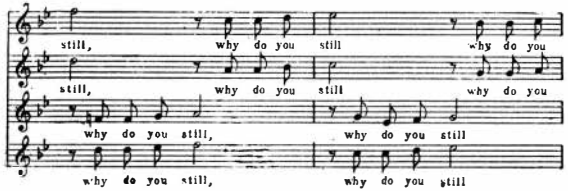


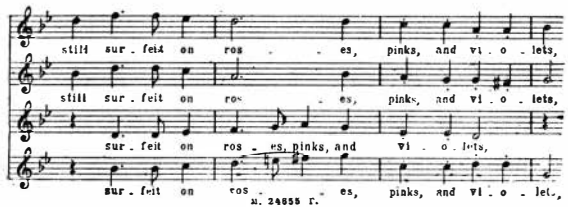
Dar în acelaşi timp, creaţiei lui Wilbye nu-i sînt străine imaginile uşoare, aeriene, glumeţe şi vesele, lucru ce-l putem vedea şi din cunoscutul său madrigal despre „Drăguţele albine ce mierea o adună" (*Sweet Honey-Sucking Bees)** (v. exemplul 45).

* Traducerea textului este următoarea : „Drăguţe albine ce adunaţi miere, de ce mai sugeţi nectarul din trandafiri, garoafe şi violete, ca şi cînd ele ar fi pline de mierea cu care vă umpleţi fagurii voştri ? Ah — zburaţi spre buzele Mellisuaviei, de pe care veţi putea sorbi ambrozie ; acolo înfloresc trandafirii şi gingaşii crini, care îşi păstrează tot anul prospeţimea primăvăratică. Dar fiţi cu băgare de seamă, dragele mele : ce e mai dulce este greu de căpătat, nu înţepaţi delicatele ei buze, feriţi-vă ! Dacă ea va arunca o singură privire înflăcărată, cu ochii ei fără seamăn de pătrunzători, veţi muri !"


45
Allegro
p leggiero
Sweet hon - ey suck-ing bees,
p leggiero
Sweet hon - ey suck-ing bees, sweet hon - ey
Sweet hon - ey suck-ing bees, sweet hon - ey
p leggiero
Sweet hon - ey suck - ing bees


sweet hon - ey suck - ing bees, why do you
suck - ing bees, why do you
suck - ing bees, why do you still,
sweet hon - ey suck - ing bees,


still, why do you still why do you
still, why do you still why do you
why do you still, why do you still
why do you still, why do you still

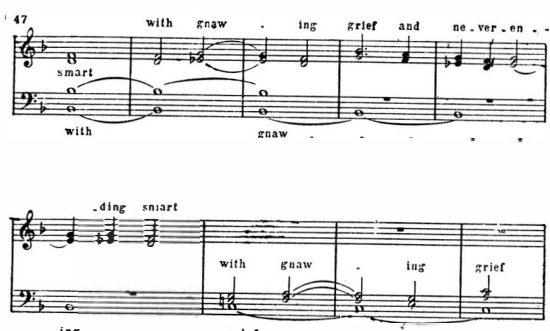

still sur - feit on ros - es, pinks, and vi - o - lets,
still sur - feit on ros - es, pinks, and vi - o - lets,
sur - feit on ros - es, pinks, and vi - o - lets,
sur - feit on ros - es, pinks, and vi - o - let,

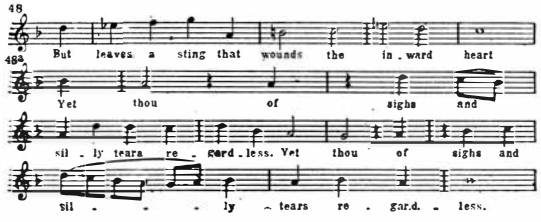
M. 24655 r.

Pentru a completa caracterizarea conținutului de emoții și idei al madrigalelor lui Wilbye, care însumează trăsăturile individuale tipice ale vremii sale — vom aminti și lucrările *L'Allegro* și *Il Penseroso* („Veselul" și „Îngînduratul") aparținînd marelui poet Milton, ale cărui imagini sînt în mare măsură înrudite cu muzica lui Wilbye.

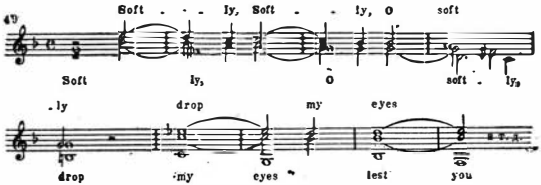
De aici unele particularități ale formei madrigalelor sale, ca marea flexibilitate, contururile rotunjite ale desenului melodic, care reproduce fidel succesiunea de stări emoționale, abundența de cromatisme în țesătura muzicală, în scopul intensificării expresivității, iar nu pentru scoaterea în evidență a culorilor sonore ; predominarea paralelismelor de terță, care conferă sonorității fluiditate, dar în același timp bogăție emoțională :

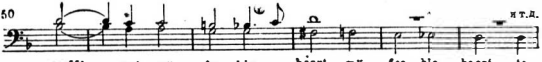
Deși se pare că Wilbye acorda o mare atenție finisării detaliilor formei, totuși el știa să-și subordoneze măiestria în această direcție grijii de a realiza imagini de ansamblu. Madrigalele lui sînt tablouri unitare, care folosesc toate resursele puse la dispoziție de text și întruchipează o gamă întreagă de stări sufletești. Wilbye este cel mai convingător și mai subtil în imaginile sale elegiace. Dintre lucrările lui, „madrigalele-lamentații", exprimînd „o durere cu neputință de consolat", sînt, poate, cele mai pregnante și mai caracteristice (v. exemplul nr. 47). Wilbye folosește cu o mare măiestrie și cu o profundă pătrundere a înțelesului textului poetic intonațiile de „suspin", atît de larg întrebuințate ulterior de Purcell, în lucrările sale elegiace :

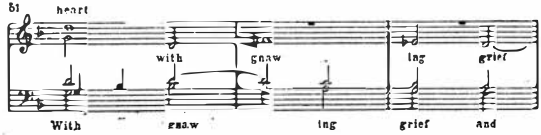


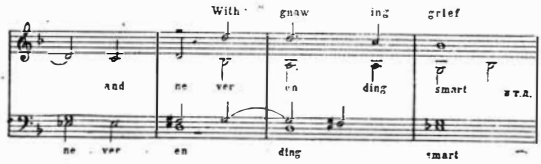


Iată alte cîteva fragmente din madrigalele lui Wilbye, în care este exprimată o stare sufletească asemănătoare :









Privită în ansamblu, muzica lui Wilbye se caracterizează prin intensitate emoțională, prin lirism dramatic, prin bogăția și varietatea resurselor tehnice [98].

VIII

Un loc aparte este ocupat de John Dowland (1562—1626), care este, poate, cel mai mare reprezentant al Renașterii engleze în muzică.

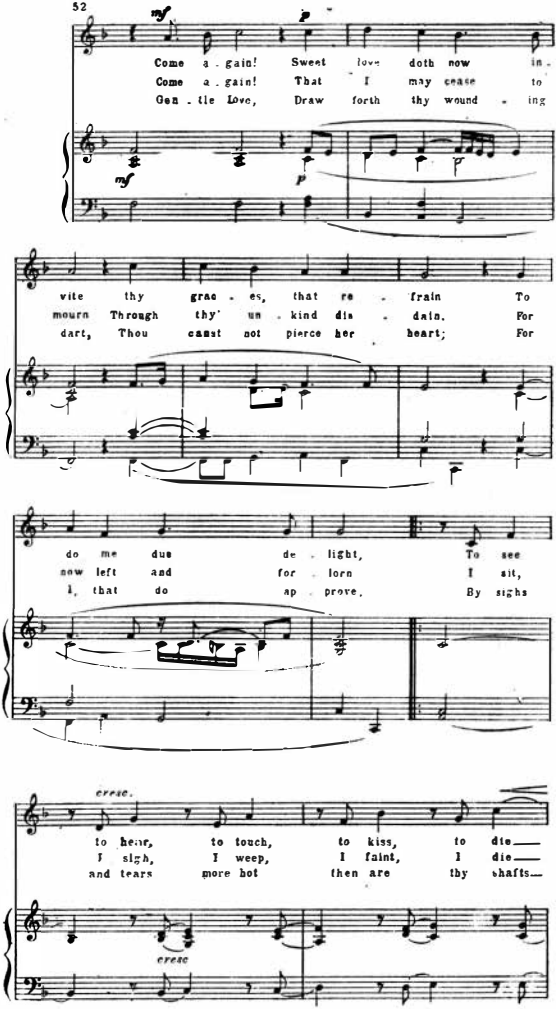
Mucizian remarcabil, Dowland a avut legături trainice cu cultura umanistă a țării sale ; el a fost un virtuoz al lăutei și un umanist cu cunoștințe multilaterale ; două universități engleze (Oxford și Cambridge) i-au acordat titlul de bacalaureat în muzică *. În același timp, Dowland a avut posibilitatea să-și lărgească și să-și aprofundeze cunoștințele în anii îndelungați petrecuți pe continent. Pe cit se pare, Dowland a plecat pe continent pentru prima dată în calitate de virtuoz, într-un turneu de concerte. În anul 1581, el se afla în Franța, apoi a stat cîteva luni în Germania, de unde a plecat în Italia, vizitînd Veneția, Padova, Ferrara, Florența și alte orașe ; în Italia, el a cunoscut numeroși muzicieni de frunte, între care și Luca Marenzio **. Începînd din anul 1598, Dowland a trăit opt ani la Copenhaga.

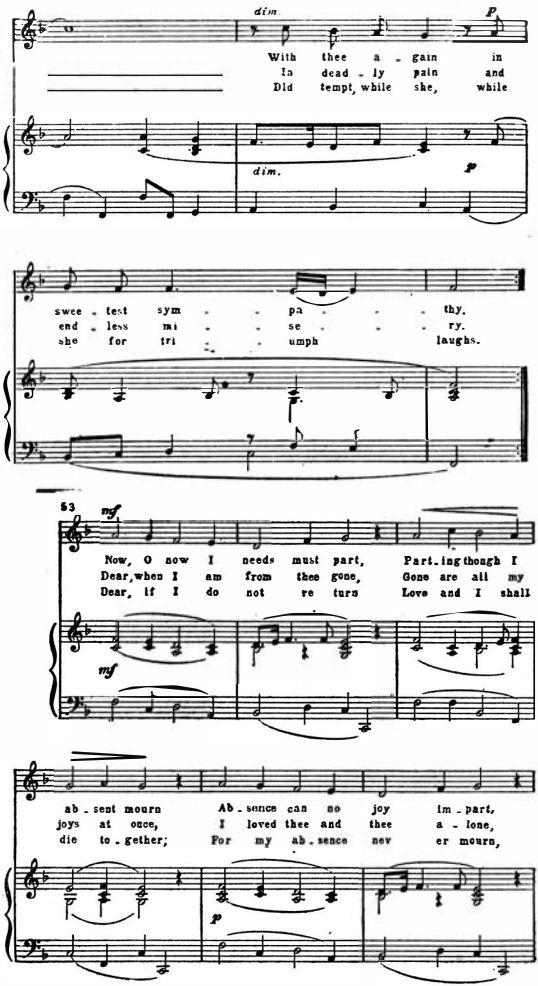
În anii 1597, 1600, 1608 și 1612, el a publicat culegerile sale, conținînd 84 de „Cîntece" și „arii" (cu tabulatură de lăută, pentru voce cu acompaniament de lăută și viola da gamba sau „orfeon") [100].

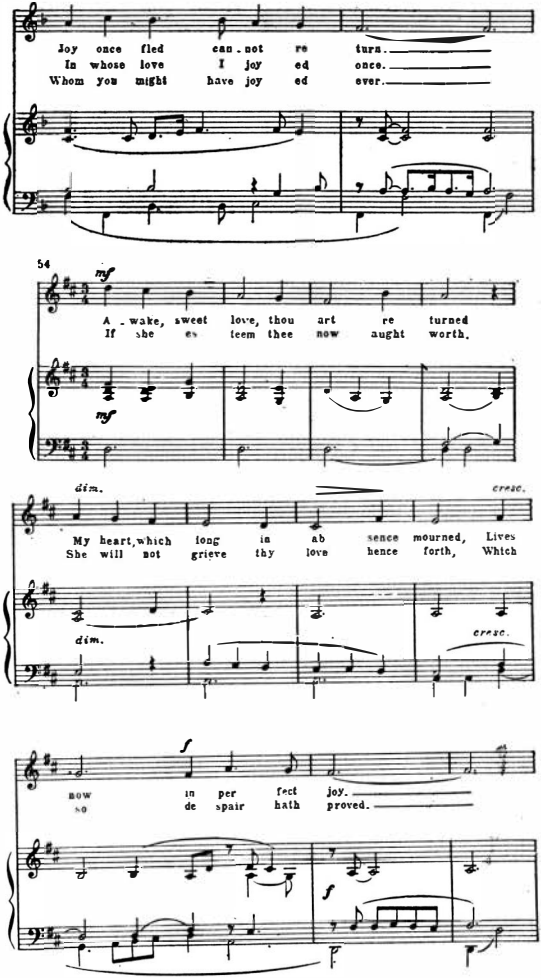
Prima culegere conținea 21 de cîntece ; cîteva dintre acestea au devenit larg cunoscute, ca *Come again, sweet love* („Întoarce-te, dulce dragoste"), nr. 52, *Now, o now, I needs must part* („Acum trebuie să ne despărțim"), nr. 53, *Come away, come sweet love* („Pleacă, dragoste suavă"), *Awake, sweet love* („Trezește-te, dragoste"), nr. 54.

* Aceasta reiese dintr-o mențiune de pe foaia de titlu a primei sale culegeri de arii, apărute în anul 1597, unde Dowland este numit bacalaureat în muzică al amberor universități" [99]

** După cum afirmă Dowland, el a păstrat scrisorile care i-au fost adresate de Luca Marenzio ; una dintre acestea a fost publicată în prima culegere de arii a lui Dowland.


52
mf
p
Come a - gain! Sweet love doth now in -
Come a - gain! That I may cease to
Gen - tle Love, Draw forth thy wound - ing
mf
p
vite thy grac - es, that re - frain To
mourn Through thy un - kind dis - dain. For
dart, Thou canst not pierce her heart; For
do me dus de - light, To see
now left and for - lorn I sit,
I, that do ap - prove, By sighs
cresc.
to hear, to touch, to kiss, to die
I sigh, I weep, I faint, I die
and tears more hot then are thy shafts
cresc


dim.
p
With thee a - gain in
In dead - ly pain and
Did tempt, while she, while
dim.
p
swee - test sym - - pa - - thy.
end - less mi - - se - - ry.
she for tri - - umph laughs.
53
mf
Now, O now I needs must part, Part - ing though I
Dear, when I am from thee gone, Gone are all my
Dear, if I do not re turn Love and I shall
mf
ab - sent mourn Ab - sence can no joy im - part,
joys at once, I loved thee and thee a - lone,
die to - gether; For my ab - sence nev - er mourn,
p


Joy once fled can - not re turn.
In whose love I joy ed once.
Whom you might have joy ed ever.
54
mf
A - wake, sweet love, thou art re turned
If she es teem thee now aught worth.
mf
dim.
cresc.
My heart, which long in ab sence mourned, Lives
She will not grieve thy love hence forth, Which
dim.
cresc.
f
now in per fect joy.
so de spair hath proved.
f

Această culegere s-a bucurat de un succes fără precedent: într-un timp scurt, ea a avut cinci ediții [101].

A doua culegere a apărut în Anglia în anul 1600, conținînd un cuvînt înainte al editorului, care sublinia caracterul neobișnuit al acestei culegeri: într-adevăr, primele 8 cîntece sînt destinate *cîntatului solistic cu acompaniament instrumental.*

Cîntecele lui Dowland cuprind o sferă de imagini tipice și pentru alți poeți și compozitori englezi contemporani cu el.

Deși multe din aceste cîntece sînt scrise pe texte ale căror autori nu ocupă un loc important în istoria poeziei engleze, totuși socotim că se poate face o oarecare apropiere între cîntecele lui Dowland și sonetele lui Shakespeare.

Prin conținutul lor, aceste lucrări au în parte un caracter lirico-filozofic și în special liric de dragoste.

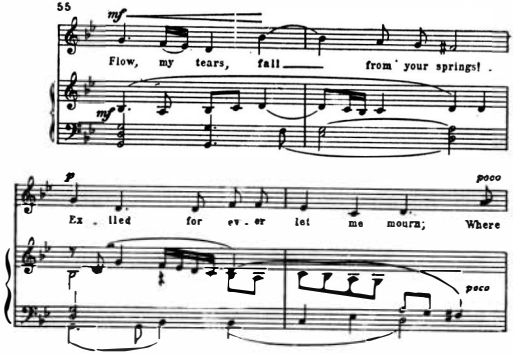
Deși în creația lui Dowland se întîlnesc numeroase cîntece cu un colorit emoțional luminos, major, slăvind bucuriile dragostei și frumusețile naturii (cîntece-pastorale), la el predomină totuși imaginile meditației elegiace. Multe piese sînt confesiuni îndurerate, legate de dragostea neîmpărtășită, de singurătate, de visele neîmplinite etc.

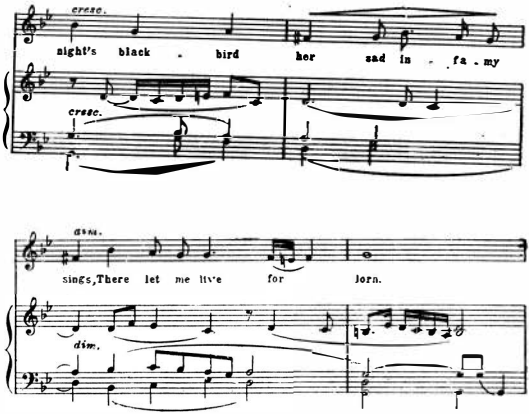
Apar peste tot locul imagini ca: „Minunată tristețe", „Lacrimi fermecătoare", „Înțelepciunea tăcerii"...

Textele cîntecelor sînt presărate din belșug cu formulele retorice caracteristice pentru poezia curtenitoare — de exemplu: „Am văzut-o pe doamna inimii mele plîngînd; durerea era mîndră că s-a învrednicit să pătrundă în frumoșii ei ochi, unde își au lăcașul toate perfecțiunile".

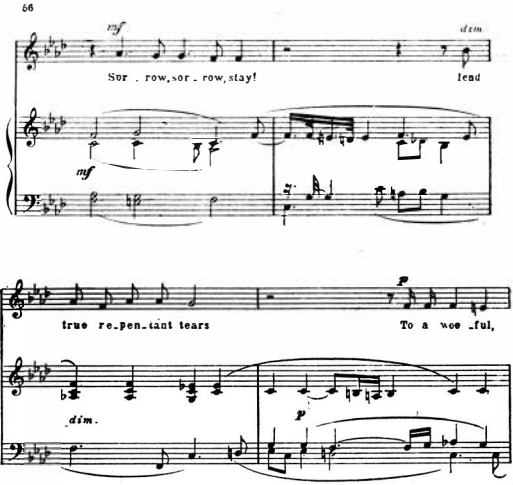
Însă, creînd muzică pe texte de acest fel, Dowland a știut să le depășească considerabil și să le confere un nou înțeles, creînd imagini muzicale care îmbină o poezie fină cu întruchiparea veridică a unui sentiment profund.

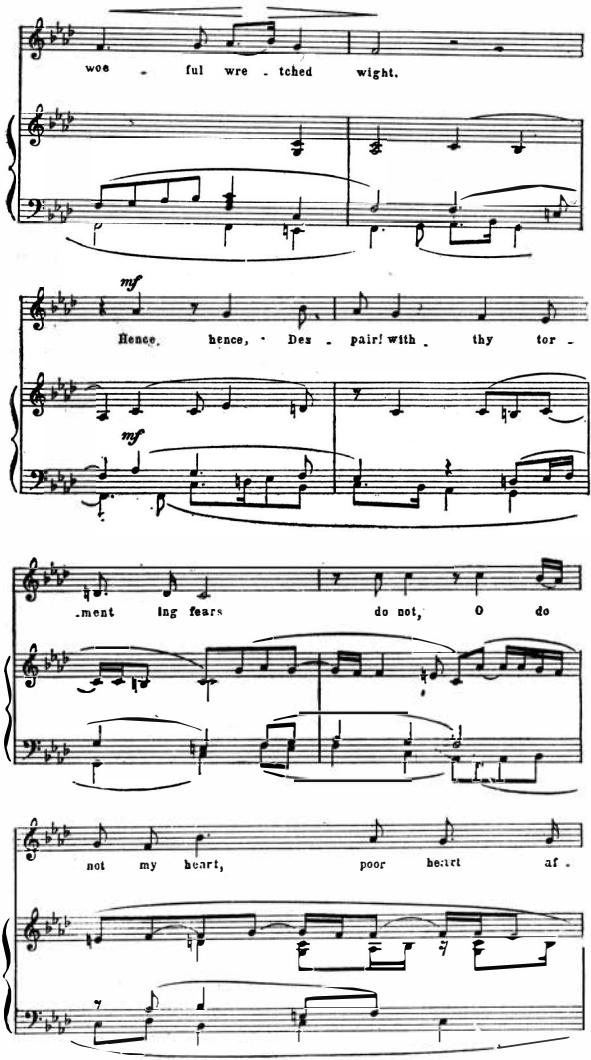
De altfel, în textele cîntecelor lui Dowland se întîlnesc și imagini mai simple, mai sincere, ca: „Întoarce-te dulce dragoste", „Curgeți, lacrimi":

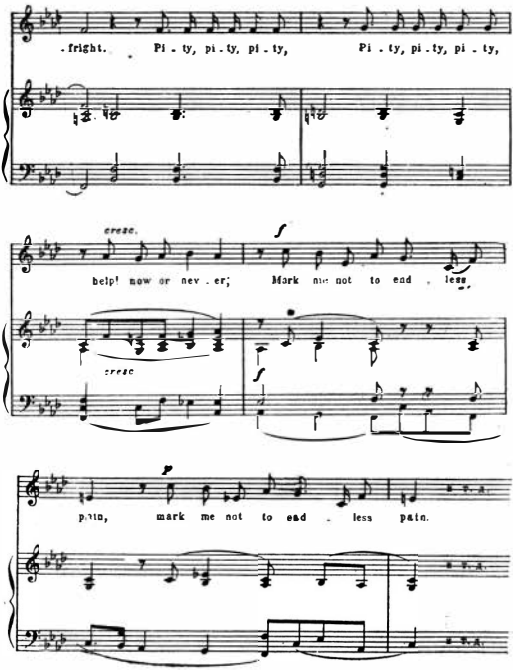




sau „Rămîi cu mine, durere“ :




woe - ful wre - tched wight.
mf
Hence, hence, Des - pair! with thy tor -
mf
-ment ing fears do not, O do
not my heart, poor heart af -



Marea importanță a creației componistice a lui Dowland se datorează faptului că, pornind de la imaginile favorite ale poeților din vremea sa, imagini în mare măsură convenționale și banalizate datorită repetării lor la tot pasul, el a știut să exprime trăiri profunde, sincere, folosind cu măiestrie în acest scop mijloace de expresie muzicală capabile de a genera o emoție puternică.

Melodica lui Dowland este cantabilă și expresivă.

Atrage atenția armonia bogată pentru acea vreme, redînd cu fidelitate cele mai fine nuanțe ale sentimentelor ; trebuie menționate în special întîrzierile expresive, caracteristice pentru muzica lui Dowland.

Uneori, melodiile lui Dowland sînt simple, apropiate de factura cîntecelor populare ; alteori, apar trăsături de patos declamativ.

Însă în toate cazurile iese în evidență noul stil omofonic — monodia cu acompaniament (de obicei, de lăută). Acest acompaniament este întotdeauna îmbogățit cu mișcări ale vocilor melodice.

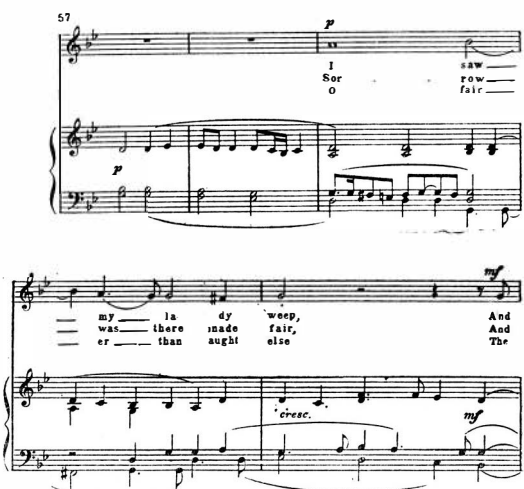
În cîntecele lui Dowland atrage atenția raportul dintre melodie și text : marea libertate a liniei melodice nu exclude deplina concordanță dintre melodie și înțelesul textului poetic, care este redat uneori pînă în cele mai mici amănunte.

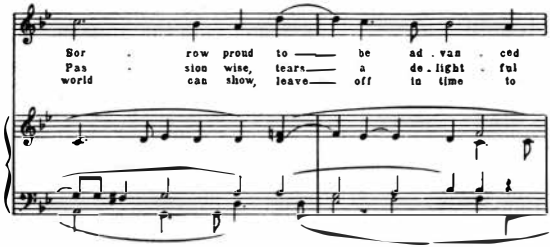
Afară de aceasta, sînt demne de semnalat flexibilitatea și varietatea ritmului, mai ales în perioada „noii maniere" a stilului lui Dowland, legată de apariția *celei de-a doua* culegeri.

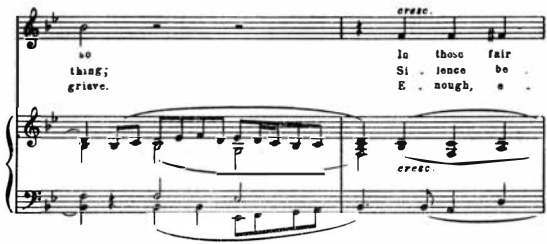
După cum arată, în mod just, Fellows, cîntecul *Flow, my tears* („Curgeți, lacrimi") se remarcă prin „patetism și un dramatism sumbru".

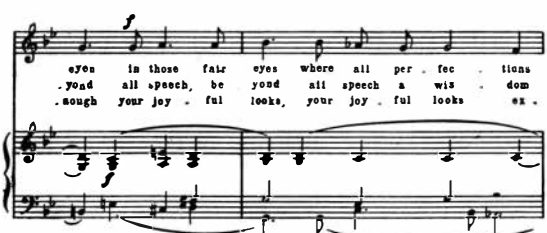
Elementul elegiac, care a jucat un rol atît de important la Wilbye, constituie una din trăsăturile caracteristice și pentru conținutul emoțional al madrigalelor lui Dowland. Așa este, de exemplu, cîntecul *Sorrow, stay* („Rămîi cu mine, durere"), care posedă un acompaniament dezvoltat și independent, precum și o mare flexibilitate și varietate ritmică, fapt care îi permite lui Dowland să realizeze o concordanță deplină între melodie și text.

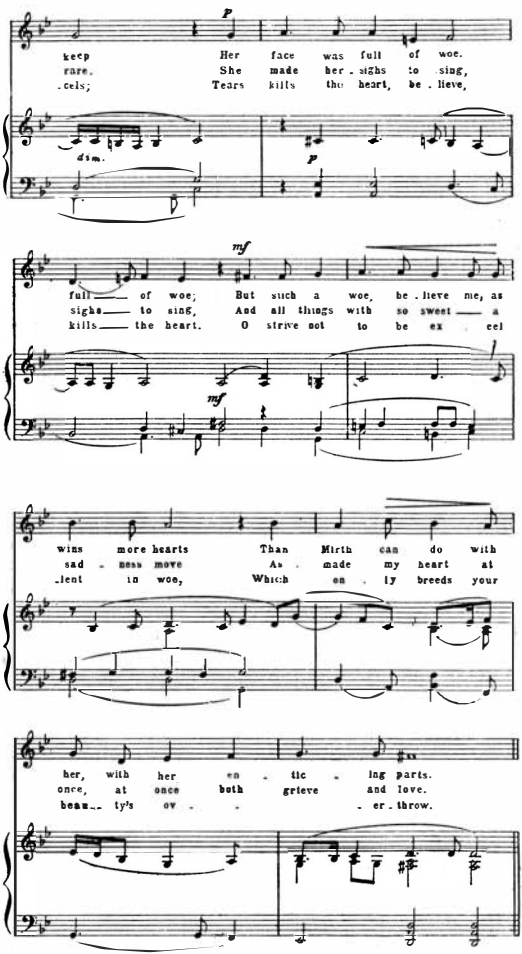
Melodia, care joacă la Dowland rolul predominant, posedă un acompaniament armonic strălucit, adeseori extrem de expresiv. Sînt interesante cromatismele, caracteristice creației compozitorului. Astfel, în cîntecul *I saw my lady weep* („Am văzut-o pe draga mea plîngînd") :




Sor . row proud to be ad . van . ced
Pas . sion wise, tears a de . light . ful
world can show, leave off in time to


cresc.
to
thing;
grieve.
In those fair
Si . lence be .
E . nough, e .
cresc.


f
eyes in those fair eyes where all per . fec . tions
. yond all speech, be yond all speech a wis . dom
. nough your joy . ful looks, your joy . ful looks ex .
f


p
keep Her face was full of woe.
rare. She made her sighs to sing,
cels; Tears kills the heart, be lieve,
dim.
p
mf
full of woe; But such a woe, be lieve me, as
sighs to sing, And all things with so sweet a
kills the heart. O strive not to be ex cel
mf
wins more hearts Than Mirth can do with
sad ness move As made my heart at
lent in woe, Which on ly breeds your
her, with her en tic ing parts.
once, at once both grieve and love.
beau ty's ov er throw.

întîlnim, pe cuvintele : *„In those fair eyes"* („În ochii ei frumoşi"), o secvenţă ascendentă, care contribuie la creşterea considerabilă a tensiunii emoţionale, în conformitate cu înţelesul textului. Imediat după aceea, în momentul cînd atmosfera se schimbă, Dowland introduce aşa-numita sextă napolitană — procedeu care era, fără îndoială, nou pentru muzica engleză din acea vreme.

În a doua culegere a lui Dowland, întîlnim cel dintîi *ciclu* de cîntece cunoscut în istoria muzicii, alcătuit din trei cîntece.

Sînt la fel de importante şi ultimele două culegeri de cîntece şi arii ale lui Dowland. Cea de-a treia a apărut la trei ani după a doua — în anul 1603 ; primele patru cîntece din această culegere sînt scrise şi ele pentru voce solo.

A patra culegere, intitulată *A Pilgrim's Solace* („Consolarea pelerinului"), a fost publicată în anul 1612. Această ultimă culegere este deosebit de interesantă din punctul de vedere al dezvoltării de către Dowland a tradiţiilor vremii sale. El conferă aici un rol tot mai important unei noi trăsături a stilului melodic : încadrarea în ornamentaţii a melodiilor. Ritmul este extrem de variat. Acompaniamentul este de un tip nou : trei din cîntecele conţinute în această culegere sînt scrise pentru un fel de „formaţie de trio" : lăuta îndeplineşte funcţiunile partidei pianului şi este acompaniată de viola soprano (*treble*) şi de viola bas, corespunzînd partidei viorii şi aceleia a violoncelului din zilele noastre.

Trebuie menţionat, printre altele, faptul că, în unul din cîntecele incluse în această culegere, *From silent night* („Din noaptea tăcută"), Dowland foloseşte în partida vocală principală un mers suitor din semiton în semiton, neobişnuit pentru acea vreme :

Unul din sonetele lui Shakespeare * imortalizează figura marelui muzician :

Şi dacă soţi pe veci nedespărţiţi
Sînt muzica şi dulcea poezie,
Prin ele noi sîntem şi mai uniţi :
Ţi-e dragă prima, iar a doua, mie.
Pe tine Dowland, muzician divin,
Cu lira lui te umple de-ncîntare,
Iar eu lui Spenser umilit mă-nchin
Căci nu e alt poet ca el de mare.
Tu lauzi sunetul încîntător
De Phoebus smuls din argintia strună,
Iar eu — eu de plăcere mă-nfior
Cînd glasu-i îndumnezeit răsună.
În două arte, unui singur zeu
Supuse, ne vom regăsi mereu [102].

* Barclay Squire a emis însă ipoteza că autorul acestui sonet s-ar putea să fie Richard Barnphield [103].

În general, pentru Dowland este caracteristic un stil omofonic novator, care reflectă o nouă gamă de stări sufletești și un nou complex umanist de idei și sentimente. În prima sa culegere (din 1597), Dowland a anticipat cu cinci ani culegerea *Nuove musiche* de Caccini ; el l-a întrecut pe Caccini nu atît în ce privește finețea și flexibilitatea intonării textului literar și a redării înțelesului acestuia, cît mai ales în ce privește importanța rolului conferit muzicii propriu-zise, cantabilității, melosului. Premisele creării de către Dowland a cîntecelor-arii, în care melodia are rolul conducător, rezidă, bineînțeles, în creația de cîntece populare engleze, care a contribuit pe atunci în mare măsură la realizarea celor mai bune produse ale polifoniei engleze de cult și la dezvoltarea considerabilă a genurilor polifonice laice.

Se pare că fixarea acelei facturi muzicale căreia îi aparțin cîntecelearii ale lui Dowland — factură care se remarcă prin simplitate și printr-o limpezime cristalină, în comparație cu scriitura complicată a madrigalelor polifonice — a putut avea loc abia după ce stilul madrigalului polifonic a ajuns la maximum de dezvoltare și după ce a fost atins un înalt grad de virtuozitate în interpretarea la lăută — unul din instrumentele cele mai răspîndite și mai perfecționate din acea vreme.

IX

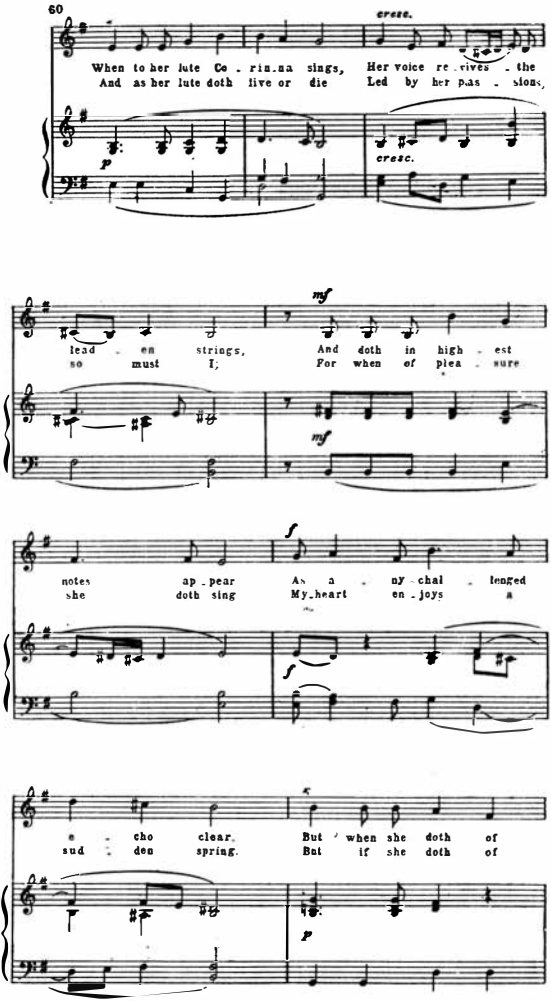
În același timp cu Dowland, în Anglia s-a ridicat un întreg grup de muzicieni de seamă, și anume Campion, Rosseter, Pilkington, Cavendish, Robert Johnson și alții [104].

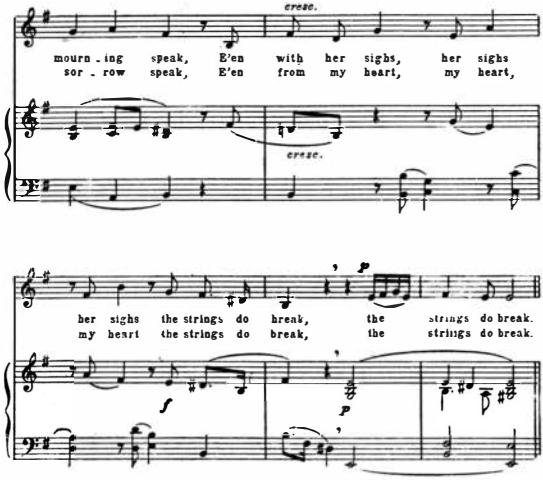
Aceștia au creat numeroase cîntece bune, în care melodia se afla în deplină concordanță cu textul, atît textul, cît și muzica, fiind de unul și același autor.

Campion a desfășurat o activitate multilaterală : el a fost poet, compozitor, interpret muzical, dar totodată medic, cunoscător al clasicismului antic și jurist. Afară de un număr vocal pentru o „Mască" de Campion (v. exemplul 66), ni s-au păstrat mai multe cîntece ale sale cu acompaniament de lăută ; dăm mai jos unul din cele mai cunoscute, avînd următorul text :

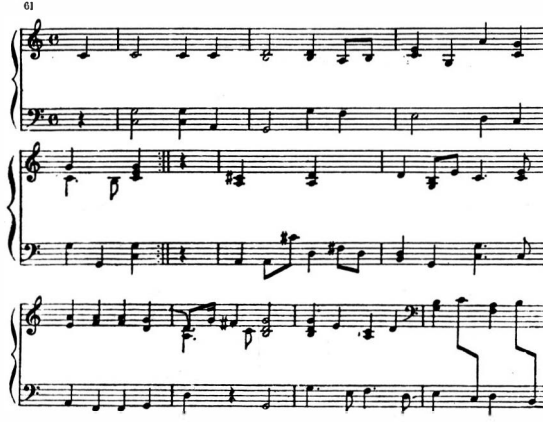
When to her lute Corinna sings,
Her voice revives the leaden strings
And doth in highest notes appear,
As any challeng'd echo clear.
But when she doth of mourning speak,
E'en with her sighs the strings do break *.

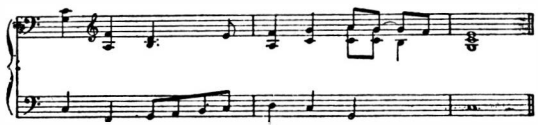
* „Cînd Corina cîntă, acompaniindu-se la lăută, vocea ei însuflețește coardele de metal și răsună, în notele acute, ca un ecou limpede. Dar cînd ea cîntă despre tristețe, suspinele ei fac coardele să se rupă".


60
cresc.
When to her lute Co - rin - na sings, Her voice re - vives the
And as her lute doth live or die Led by her pas - sions,
p
cresc.
mf
lead - en strings, And doth in high - est
so must I; For when of plea - sure
mf
f
notes ap - pear An - a - ny - chal - lenged
she doth sing My heart en - joys a
f
e - cho clear, But when she doth of
sud - den spring. But if she doth of
p



Un autor important de cîntece pentru voce şi lăută a fost şi Thomas Ford, autorul răspînditului cîntec pe textul *Since first I saw your face* („De cînd ţi-am văzut chipul pentru prima oară") — poate, de origine populară :





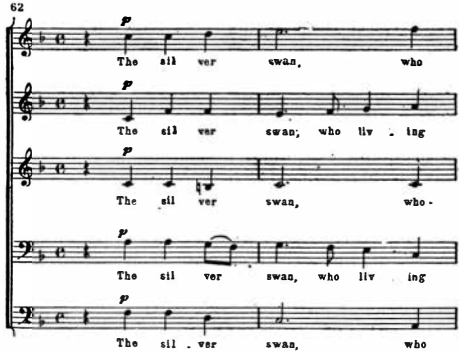
Spre deosebire de caracterul mai declamator al culegerii *Nuove musiche* de Caccini, cîntecele engleze cu acompaniament de lăută se remarcă prin simplitate şi printr-o mare prospeţime.

Compozitorii englezi au început să cultive monodia mult mai tîrziu, în cel de-al patrulea deceniu al secolului XVII. Primul eveniment important din acest domeniu a fost publicarea, în anul 1632, a unei culegeri de piese vocale ale lui Walter Porter[105].

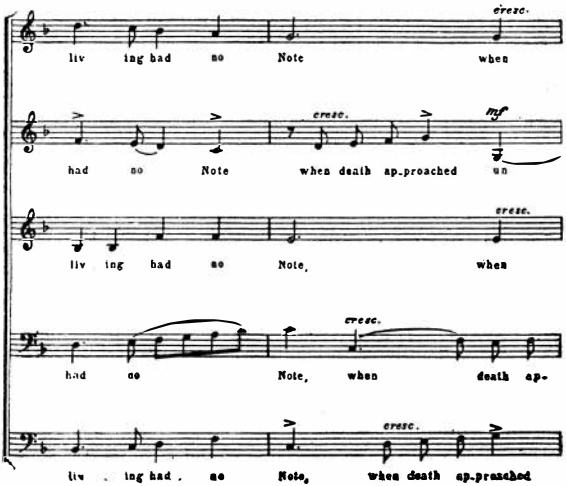
Însă înflorirea genurilor vocale laice ale Renaşterii, care şi-a atins în Anglia punctul culminant la începutul secolului XVII, în creaţia ultimilor madrigalişti importanţi — Wilbye şi Gibbons — precum şi în activitatea lui Dowland, a fost pe cît de rapidă, pe atît de scurtă : durata ei nu depăşeşte decît cu puţin un sfert de secol. Dacă Byrd relevă cu satisfacţie, în anul 1589, marele progres din domeniul creaţiei şi al interpretării genurilor polifonice laice, Wilbye trebuie să recunoască după numai 20 de ani — în anul 1611 — că epoca de glorie a madrigalului a luat sfîrşit[106].

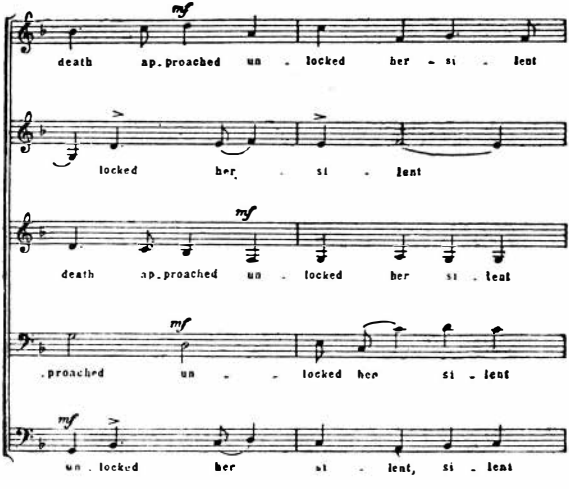
E lesne de înţeles pentru ce primul madrigal din culegerea lui Gibbons apărută în anul 1612 — intitulat „Lebăda de argint" — se încheie cu cuvintele :

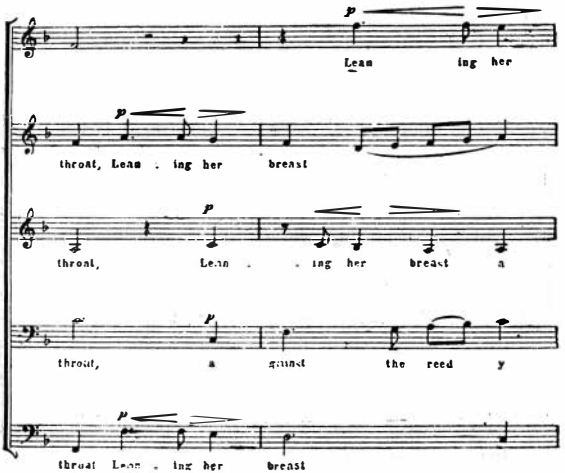
„Mai multe-s gîştele ca lebedele-acum
*Şi proştii sînt mai mulţi ca înţelepţii..." **

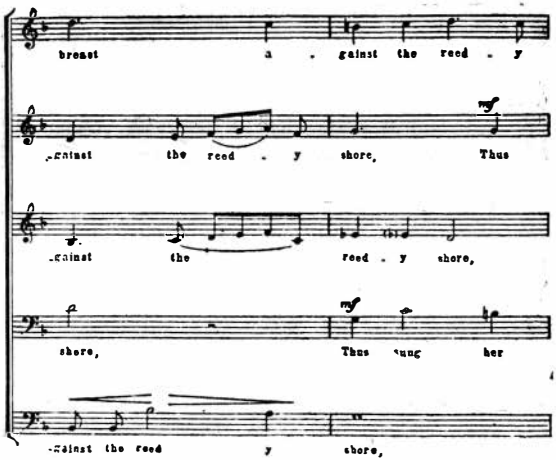


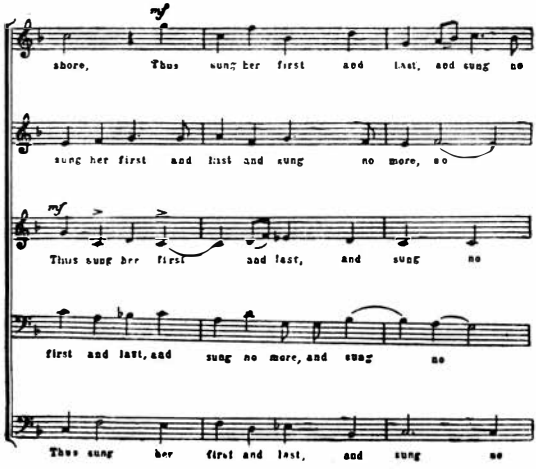
* *More geese than swans now live,*
More fools than wise.

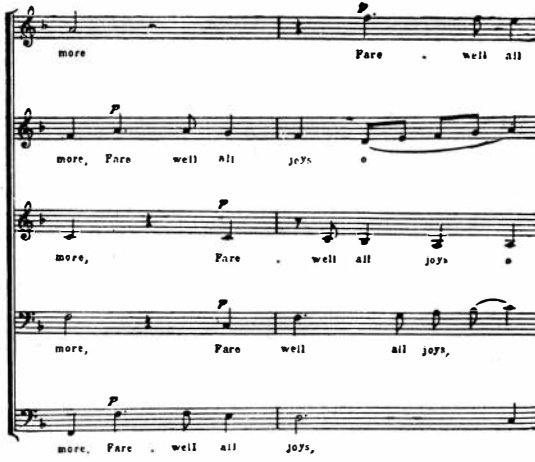

cresc.
liv ing bad no Note when
cresc.
mf
had no Note when death ap-proached un
cresc.
liv ing bad no Note, when
cresc.
had no Note, when death ap-
cresc.
liv ing had no Note, when death ap-proached

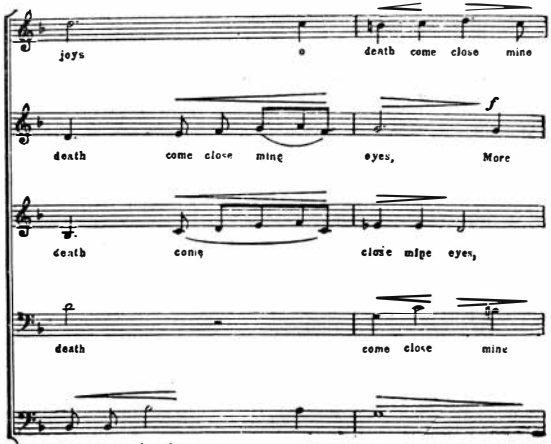

mf
death ap-proached un - locked her - si - lent
locked her si - lent
mf
death ap-proached un - locked her si - lent
mf
-proached un - locked her si - lent
mf
un - locked her si - lent, si - lent

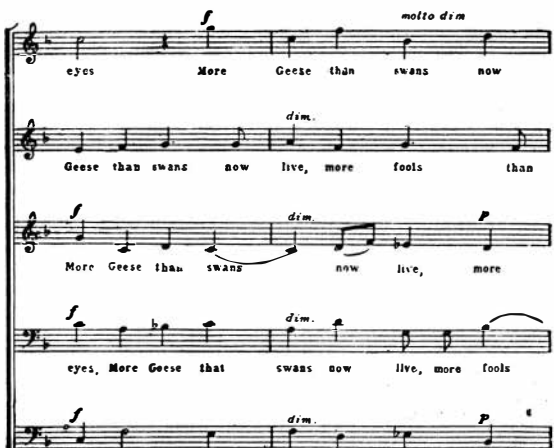

p
Lean ing her
throat, Lean . ing her breast
throat, Lean . . ing her breast a
throat, a gainst the reed y
throat Lean . ing her breast

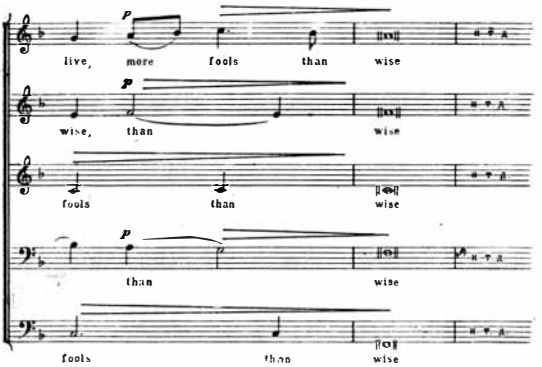

breast a . gainst the reed . y
mf
gainst the reed . y shore, Thus
gainst the reed . y shore,
mf
shore, Thus sung her
gainst the reed y shore,


mf
shore, Thus sung her first and last, and sung no
sung her first and last and sung no more, no
mf
Thus sung her first and last, and sung no
first and last, and sung no more, and sung no
Thus sung her first and last, and sung no


p
more Fare . well all
p
more, Fare well all joys o
p
more, Fare . well all joys o
p
more, Fare well all joys,
p
more, Fare . well all joys,


joys
o
death come close mine
death come close mine
eyes,
More
death come close mine eyes,
death come close mine
death come close
mine
eyes,


molto dim
eyes
More
Geese than swans now
dim.
Geese than swans now live, more fools than
dim.
More Geese than swans now live, more
eyes, More Geese that swans now live, more fools
dim.
More Geese than swans now live, more



În prima jumătate a secolului XVII trec pe locul întîi, pe de o parte muzica de teatru, iar pe de altă parte muzica instrumentală, în special cea pentru virginal.

X

Pentru a obține un tablou complet al creației madrigaliștilor englezi, este necesar să ne ocupăm, măcar în linii generale, și de realizările lor din domeniul muzicii pentru virginal. Aici s-au vădit cu o și mai mare putere multe principii ce caracterizează genul madrigalului englez, bazat adesea pe melodiile populare și posedînd legături vii, concrete, cu realitatea înconjurătoare [10*].

De aceea, cu toate că muzica vest-europeană pentru instrumentele cu claviatură, inclusiv muzica virginaliștilor englezi, va fi studiată separat într-o altă lucrare a autorului, vom schița și în lucrarea de față unele trăsături de bază ale muzicii engleze pentru virginal [10*].

Este semnificativ faptul că Byrd, părintele madrigalului englez, a fost și primul creator de muzică pentru virginal *. Dintre cele peste 600 de piese ale virginaliștilor din prima perioadă (1570—1630), păstrate pînă la noi, a cincea parte aparține lui Byrd, care a dat lucrări pentru virginal în genuri diferite.

* Se pare că primii virginaliști au fost organiștii, care au căutat să adapteze polifonia vocală la nevoile muzicii instrumentale. Cea mai veche mențiune a numelui primului virginalist englez — John Heywood — datează din anul 1520. Cea mai vastă culegere de piese pentru virginal (conținînd 297 de lucrări) este așa-zisa „Carte pentru virginal a lui Fitzwilliam", numită astfel pentru că la sfîrșitul secolului XVIII ea a aparținut unui oarecare lord Fitzwilliam. În anul 1611 a apărut prima culegere tipărită de muzică pentru virginal, numită *Parthenia*. Această culegere extrem de populară conține 21 de piese ale unor virginaliști de seamă — Byrd, Bull și Gibbons.

Mai sus, caracterizind sfera de imagini din madrigalele lui Byrd, am arătat că multe din lucrările sale pentru virginal posedă baze *populare*. Alături de vechile forme ale fanteziei şi ale coralului cu figuraţii, Byrd a folosit într-adevăr pe scară largă muzica populară — atît în chip de melodii de dans, cît şi sub formă de variaţiuni pe tema unor cîntece. Prelucrări ale unor dansuri „la modă" (*pavana, gagliarda, alemanda, curanta*) alternează la el cu melodiile unor dansuri populare în cerc : *round, branle* şi altele. Marele număr de melodii populare, mai ales orăşeneşti, folosite de Byrd în muzica pentru virginal, constituie un fel de „enciclopedie" de cîntece populare ale Angliei acelei vremi, începînd cu extrem de răspîndita melodie *Fortuna* şi sfîrşind cu melodia fluierată de un căruţaş, pe care am menţionat-o mai sus.

Sînt importante şi realizările unui alt reprezentant remarcabil al muzicii engleze pentru virginal — John Bull (1562—1628), care a creat în lucrările sale pentru virginal un stil scînteietor, plin de efect, şi care a utilizat cu precădere resursele coloristice, de virtuozitate, ale facturii virginalului ; de altfel, Bull a fost cel dintîi care a folosit registrele şi în piesele sale pentru orgă. Bull vădeşte mai multă libertate decît Byrd în utilizarea cromatismelor, anticipînd într-o mare măsură temperarea egală. Astfel el construieşte pe succesiuni enarmonice o piesă întreagă — *Fantezia hexacordică*.

Folosind muzica populară în mai mică măsură decît Byrd, Bull se apropie totuşi în cele mai bune piese ale sale de cîntecul popular. Acest lucru se remarcă în originalele sale „portrete autobiografice" : *Tristeţea doctorului Bull, Comorile doctorului Bull, Doctorul Bull în persoană*, precum şi în prelucrările sale de dansuri — de exemplu *Alemanda din Brunswick, Giga* şi altele.

În general, toţi marii madrigalişti ai Angliei posedă o serie de trăsături comune, cele mai importante fiind folosirea melodicii populare şi caracterul realist al conţinutului muzical. În această privinţă, este deosebit de mare însemnătatea lui Byrd, ale cărui numeroase variaţiuni pe temele unor cîntece populare au adus un suflu dătător de viaţă în muzica instrumentală engleză şi-au conferit creaţiei acestui compozitor o expresivitate strălucită şi un farmec liric, care au făcut admiraţia contemporanilor săi.

O altă realizare a virginaliştilor a fost bogăţia tehnicii variaţiunilor, care s-a perfecţionat de-a lungul mai multor decenii. Virginaliştii au vădit o inventivitate considerabilă în îmbogăţirea vechilor procedee ale imitaţiei, pe care au aplicat-o fie încredinţînd alte motive fiecăreia dintre vocile care erau puse să dialogheze, fie făcînd aceleaşi motive să treacă liniştit, sub formă de imitaţii, de la o voce la alta.

Virginaliştii au folosit pe scară largă procedeul, tipic pentru muzica populară, al înconjurării ornamentale a punctelor de sprijin ale melodiei.

Nu e întîmplător faptul că virginaliştii, abordînd genuri diferite (transpuneri şi prelucrări ale unor lucrări vocale religioase, fantezii de tipul ricercarului, variaţiuni pe motive populare, dansuri construite din variaţiuni, etc.) *, au acordat o preferinţă deosebită genului fanteziei, pe care Morley a numit-o genul muzical *principal, fundamental*.

* Dacă transpunerile şi prelucrările lucrărilor vocale religioase şi ricercarii erau legaţi în special de muzica pentru orgă, celelalte două genuri erau destinate cu precădere lăutei.

Cauza o arată Morley : „... aici [în fantezie] muzicianul poate lua orice temă, interpretînd-o cum dorește el... compozitorul nu este încătușat prin nimic, el poate mări, micșora sau modifica tema după bunul său plac". Principiul *variațiunilor* a jucat rolul principal și în genurile muzicii de dans cultivate de virginaliști, compozitorii obișnuind să îmbine două dansuri în măsură pară și impară, care mergeau pe aceeași melodie, ori să varieze repetările unei anumite melodii de dans [10].

Virginaliștii posedă meritul incontestabil de a fi atins o mare perfecțiune în arta varierii melodiei, a armoniei și a ritmului — artă care a ajuns la o înflorire remarcabilă în muzica engleză pentru virginal la sfîrșitul secolului XVI.

MUZICA ÎN TEATRU. „MĂȘTILE" ENGLEZE

I

Dată fiind importanța teatrului în epoca Renașterii și, mai ales, dată fiind înflorirea multor genuri teatrale în Anglia la hotarul dintre secolele XVI și XVII, s-ar putea presupune că în această țară a luat o mare dezvoltare și teatrul muzical.

Într-adevăr, în Anglia — ca și în alte țări europene — au existat încă din timpuri vechi premise pentru dezvoltarea teatrului muzical. Erau răspîndite în întreaga țară, în masele populare, tot felul de spectacole și „jocuri" populare improvizate ; de asemenea, aveau loc numeroase reprezentații dramatice religioase. Pe de altă parte, și la curte, precum și în cercurile clericale, se organizau sistematic spectacole teatrale.

În reprezentațiile dramatice erau adesea incluse cîntece, coruri, dansuri.

S-au păstrat informații din care reiese că muzica însoțea și vechile miracole (*Miracle Plays*), la care luau parte menestreli și se cînta la diferite instrumente (corni, flaute).

În prologul la miracolul *Childermans Day*, jucat în anul 1612, menestrelii sînt îndemnați „să cînte cu zel", iar la sfîrșitul miracolului, „să danseze" [110].

De asemenea, exista de multă vreme obiceiul de a introduce antracte (*intermezzo*-uri) muzicale în tragicomediile semiclasice, care erau jucate de către elevii capelei regale *.

Într-una din primele comedii de acest fel (1551), un personaj se adresează muzicanților, rugîndu-i să distreze publicul în timpul absenței sale [111].

---

* Prima mențiune în legătură cu aceste spectacole datează de pe vremea lui Henric VIII. Cu timpul, locul interpreților adulți a fost luat de copii ; acest obicei a dăinuit de-a lungul primilor douăzeci de ani ai domniei Elisabetei, astfel încît copiii care învățau cîntul la catedrala sf. Paul *(Children of St. Paul)* și la capela regală *(Children of the Chapel Royal)* s-au transformat de fapt în membri ai unor adevărate trupe de actori.

În tragicomedia „Regele Cambyse" (*King Cambyse*) se execută muzică în timpul unui banchet [112]. Fiecare act al piesei *Jocasta* de Gascoigne (1566) se termină printr-un cor [113].

Marston acordă muzicii o mare atenție : în prima scenă a actului al cincilea din *Antoniu și Mellida*, autorul cere ca procesiunea funebră să fie acompaniată de o muzică executată „la flaute, care să cînte în surdină o melodie duioasă". În *Sophonisba* (1606), în scena în care Massinissa însoțește trupul neînsuflețit al Sophonisbei, trebuia să se audă sunetele unei orgi. În aceeași lucrare, în prima scenă din actul al patrulea, urmau să cînte — după cum menționează autorul — o violă soprano și o lăută bas * [114].

Marston indică amănunțit caracterul muzicii executate în antracte : după primul act, cornetele și orga trebuia să cînte tare, cu maximum de sonoritate (*playing loud full music*) ; după actul al doilea cîntau orga și flautele (*recorders*) ; după actul al treilea urma muzică executată la viole și muzică vocală cu acompaniament de orgă [115].

În alte spectacole dramatice erau folosite viori, flaute și oboaie [116].

Muzica deține un rol important în pastorala dramatică *Damon și Pythias* de Richard Edwards, profesor al „copiilor capelei regale" — lucrare reprezentată în anul 1665 **.

În această lucrare întîlnim numeroase remarci ale autorului, din care reiese că actorii trebuia să știe să cînte din gură și la instrumente muzicale.

Astfel, într-un loc citim : „Aici Pythias cîntă, acompaniat la regal" *** ; după ce Pythias era aruncat la închisoare, regalele trebuia să cînte un marș funebru. După cum arată Romain Rolland, *Damon și Pythias* este aproape „o dramă muzicală autentică" : actorii cîntă adesea, acompaniați la instrumente ; se întîlnesc coruri, terțete, iar finalul conține un imn de slavă [118].

Muzica pentru *Damon și Pythias* este scrisă în cea mai mare parte pentru „voci de soprano" (*treble voices*), acompaniate de trei sau patru viole. Este semnificativ faptul că Edwards *folosește muzica în scenele cele mai patetice*, procedeul său favorit fiind introducerea muzicii în scenele de moarte, în care cuvintele „eu mor !..." erau repetate de nenumărate ori. Acest procedeu melodramatic i-a dat ocazia lui Shakespeare — care privea lucrurile în chip realist — să ironizeze piesa *Damon și Pythias*, la cîteva decenii după reprezentarea ei, tocmai pentru felul artificial în care era folosită muzica de-a lungul acțiunii scenice.

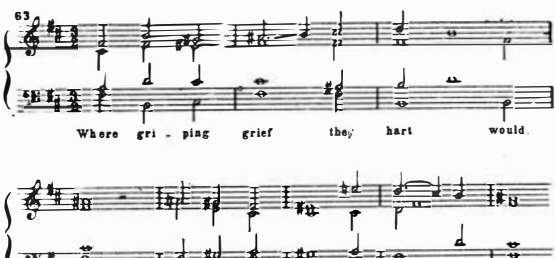
Iată un exemplu luat din muzica lui Edwards ; la baza acestui fragment stă cunoscuta melodie *Where griping grief* („Cînd durerea cu ghiara ei...) :

---

* John Heywood introduce 17 cîntece în piesa sa „Răpirea Lucreției" (*The Rape of Lucrece*, 1608).

** Richard Edwards — dirijor al capelei regale și dramaturg de curte al Elisabetei — scria, după cum se exprimă un contemporan, numai „pentru urechi prințiare" (*for princes' ears*) ; „curtenii și doamnele de neam mare cunoșteau pe dinafară" suavele sale stanțe [117].

*** Instrument cu ancii metalice, strămoș al armoniului.



Bine înțeles, în piesele lui Shakespeare și ale contemporanilor acestuia, muzica este folosită în cele mai diferite ocazii (despre aceasta va fi vorba detaliat mai departe).

Se cunosc numele unor compozitori de seamă din acea vreme, care au scris muzică pentru spectacolele dramatice. Astfel, Byrd a compus în anul 1573 un cîntec pe trei voci pentru piesa *Richard III* scrisă în limba latină de către Thomas Legge — unul dintre creatorii dramei engleze; această piesă a fost jucată la colegiul St. John din Cambridge.

Executarea muzicii care însoțea spectacolele dramatice era încredințată unor artiști calificați. În anul 1575 a luat parte la o reprezentație dramatică muzicantul regal John Johnson, virtuoz al lăutei; în anul 1591, la Elvetham a avut loc un caz similar [119].

În antracte, muzicii i se conferea un rol deosebit de important. Adesea, antractul era ocupat de o pantomimă cu acompaniament muzical, al cărei subiect nu avea nici o legătură cu acela al spectacolului dramatic. Cuvîntului „act" i se conferea chiar un înțeles special, pentru a desemna muzica executată în timpul antractului. În ultimă instanță, în antracte a ajuns să fie nelipsită muzica, uneori însoțită de pantomimă sau dansuri și cuprinzînd un *intermezzo* comic (apariția unui clown ș.a.) [120] sau un cor. Muzica din antract oferea posibilitatea unei destinderi și înviorări a atenției spectatorilor, în timpul schimbării decorurilor și a recuzitei.

Astfel, rolul muzicii în teatru era important. Cu toate acestea, este incontestabil faptul formării relativ tîrzii a *operei* engleze naționale în comparație cu alte țări europene înaintate — în primul rînd, cu Italia. Țara care l-a dat pe marele dramaturg Shakespeare, țara în care muzica era peste tot practicată pe scară largă în viața de toate zilele și forma o parte componentă nelipsită a oricărui spectacol dramatic, a ajuns abia în a doua jumătate a secolului XVII să creeze opera, ca gen muzical-teatral de sine stătător. După ce a dat o capodoperă autentică — opera *Didona și Enea* de Purcell — Anglia nu a produs ulterior nici o lucrare muzical-teatrală importantă.

Este adevărat că în perioada Renașterii, Anglia a creat în domeniul teatrului muzical un gen deosebit de original — așa-numitele „Măști" (*Masques*). În această artă, muzica juca un rol important (mai ales în

„Măştile" scrise mai tîrziu), însă pe primul loc se situau dansurile cu măşti, textul în versuri, desfăşurarea acţiunii, punerea în scenă.

II

„Măştile" engleze îşi trag originea din genurile artei populare, reflectînd vechea dragoste a poporului pentru serbările cu măşti şi muzică.

Însă, ulterior, acest gen a fost transplantat la curte, unde a suferit prefaceri fundamentale, căpătînd cu totul alt înţeles şi devenind una din manifestările caracteristice ale esteticii Renaşterii engleze.

Obiectivul principal al „Măştilor" de curte nu era *dramatizarea* acţiunii, ci crearea unui strălucit divertisment feeric şi comic, alcătuit dintr-o succesiune de scene şi numere — în special dansuri.

Părţile componente ale „Măştilor" engleze erau variate : dansuri, dialoguri dramatice, episoade lirice, *intermezzo*-uri comice, bufonade, muzică vocală (solistică şi corală) şi instrumentală *.

Principala orientare a imaginilor era crearea unui spectacol-divertisment. Tensiunea dramatică, „plenitudinea vieţii şi a mişcării" (calităţi relevate cu perspicacitate de Engels în creaţia lui Shakespeare) lipsesc în „Măşti", întrucît părţile componente ale acestor spectacole nu puteau alcătui un întreg artistic.

„Măştile" engleze aveau de obicei un subiect alegoric sau mitologic ; în ele se îmbinau, după cum am arătat mai sus, poezia, muzica vocală şi instrumentală, acţiunea scenică, dansurile, un sistem complex de maşini teatrale, costumele şi decorurile somptuoase.

„Măştile" erau reprezentate la curte sau în casele persoanelor de rang înalt, cu ocazia unor festivităţi solemne ; în ele apăreau pe scenă şi reprezentanţi ai aristocraţiei.

III

Am arătat că reprezentaţiile cu costume şi dansuri, de tipul „Măştilor", îşi au originea în străvechiul obicei al costumării *(mumming, disguising)* **, cu ocazia unor anumite sărbători din calendarul păgîn (zilele solsti-

---

* Coautori ai „Măştilor" în perioada înfloririi acestora erau : poetul, arhitectul, maşinistul, muzicanţii, actorii, coregrafii...[121]

** În documentele vechi se întîlnesc termeni speciali, caracterizînd acest obicei străvechi al costumării, răspîndit în păturile cele mai diferite ale societăţii engleze. Este vorba fie de *mumming*, cînd toate personajele apar mascate, păstrînd tăcerea şi înţelegîndu-se între ele numai prin semne, pentru a nu fi recunoscute [124] ; fie de *disguising*, constînd în una sau — mai frecvent — două „apariţii" (prima, a bărbaţilor, iar a doua, a doamnelor), toţi participanţii la *disguising* fiind costumaţi, iar uneori şi mascaţi.

Spre deosebire de *disguising*, primele „Măşti" erau caracterizate nu numai prin aceea că participanţii erau travestiţi şi mascaţi, ci şi prin faptul că ei executau un dans, la care erau poftiţi unii dintre spectatori. Cele dintîi spectacole cu „Măşti" erau încă extrem de modeste şi de primitive. Personajele costumate apăreau în scenă şi dansau, fără nici un fel de decoruri. Însă, cu trecerea timpului, în alcătuirea „Măştilor" se includ treptat toate numeroasele părţi componente enumerate mai sus ; punctul culminant în dezvoltarea acestui gen teatral este atins în secolul XVII [124].

țiului de iarnă). Marea răspîndire în timpurile vechi a jocurilor rituale legate de figura lui Robin Hood poate fi dedusă din faptul că „încă în secolul XIII (anul 1240) la catedrala din Winchester membrilor clerului le era strict interzis să îngăduie reprezentarea unor astfel de piese". Se pare însă că această interdicție a rămas literă moartă [122]. Încă în secolul XVI „jocurile de mai, al căror personaj central era Robin Hood, au devenit atît de populare, încît poporul le celebra nu numai în mai, ci și aproape pînă la sfîrșitul lunii iunie ; în tot acest timp, drama inspirată din viața lui Robin Hood era reprezentată, ca și pînă atunci, în biserici, cu toate protestele furioase ale predicatorilor puritani" [123].

Nu este de mirare faptul că multe interdicții străvechi erau îndreptate „împotriva persoanelor care alergau mascate pe străzi, în zilele de crăciun" [125].

Un contemporan povestește că „în zilele de duminică... poporul nu voia în ruptul capului să-și înceteze jocurile și dansurile și oamenii cufundați în citirea bibliei trebuia să-și întrerupă lectura, pînă ce un flautist sau un actor oarecare își termina reprezentația. Adesea, dansatorii dădeau năvală în biserici așa deghizați cum erau, purtînd eșarfe și costume de tot felul și cu zurgălăi legați de picioare și, imediat după terminarea rugăciunilor, se întorceau la petrecerea lor" [126].

Diferite versuri pe teme la ordinea zilei, care s-au păstrat pînă în zilele noastre, vorbesc despre răspîndirea dansurilor în viața studențească *.

Prima descriere a unei mascarade de curte datează din anul 1377 ; o cavalcadă la care participau 130 de persoane purtînd costume multicolore, galopa în sunetele zgomotoase ale trompetelor, cornetelor și flautelor, și în lumina făcliilor. În fruntea cavalcadei se aflau 48 de călăreți mascați [128]. Pe timpul lui Henric VIII, serbările cu măști au luat o amploare deosebită.

Este demnă de atenție o însemnare a cronicarului Hall, care menționează că, în anul 1512 (după Dent — în 1513) [129], la Greenwich a fost reprezentată o „Mască" (*maske*) după moda italiană (*After the manner of Italie*). Cronicarul arată că așa ceva nu se mai pomenise în Anglia. Autorul acestei comunicări, ignorînd mascaradele cu muzică, ce existau în Anglia din vremuri vechi, socotea necesar — după moda curții — să pună orice inovație pe seama unui împrumut din alte țări.

Încă în această primă „Mască" engleză, se remarcă o trăsătură care avea să se transforme în obicei caracteristic pentru întreaga istorie a acestui gen : „alături de dansurile executate numai de participanții la „Mască" figurau alte dansuri, la care erau invitate doamne din rîndurile spectatorilor". Cu alte cuvinte, „Masca engleză" din acea vreme era ceva intermediar între genurile profesionale și acelea destinate amatorilor.

Acest gen, care își are echivalentul și în arta altor țări, a avut o dezvoltare excepțional de intensă și de îndelungată *tocmai în Anglia*. El și-a atins punctul culminant în prima treime a secolului XVII și a fost obiectul atenției unor mari artiști, ca Ben Jonson și Indigo Jones. Măștile devine genul muzical-teatral favorit al păturilor suprapuse ale societății engleze, de-a lungul unui întreg secol.

* „După ce și-a încheiat studiile la Oxford, el cunoștea 20 de feluri de a se plimba și de a dansa și se pricepea să execute cu picioarele tot felul de figuri" [127].

Încă la începutul secolului XVI, mascaradele erau caracterizate prin bogăția punerii în scenă — trăsătură care a fost preluată ulterior de „Măștile" curții.

Filozoful Francis Bacon scrie într-o notă intitulată *Despre Măști*: „Scena să fie plină de lumină, dar mai ales de flori de tot felul, iar mascații și toți aceia care trebuie să ia parte la spectacol să execute pe scenă diverse mișcări înainte de a coborî, căci aceasta atrage privirile în mod deosebit și insuflă spectatorilor o dorință puternică de a vedea ceea ce nu poate fi bine deslușit cu privirea... dintre culori, trebuie alese acelea care sînt cel mai bine puse în valoare de lumina pe care o dau luminările — și anume, albul, trandafiriul și verdele, în nuanța apei de mare..." [130]

Această latură interesa cel mai mult atît pe autorii, cît și pe spectatorii și pe însișii interpreții „Măștilor" *, între care se numărau mulți amatori instruiți [131].

Acest fapt a determinat considerabila limitare a genului Măștilor, în care pe primul loc se situa nu desfășurarea dramatică a subiectului, nu aprofundarea lui, ci caracterul spectaculos, pompos, decorativ. De obicei, subiectul Măștilor de curte nu era decît un pretext pentru o cascadă scînteietoare de dansuri și mascarade.

„Măștile" nu scapă de această limitare nici prin utilizarea muzicii vocale (numere solistice și corale) și instrumentale.

Așadar, „Masca" nu este decît o suită teatralizată vocal-instrumentală cu dansuri. Aceasta este cauza pentru care materialul muzical al „Măștilor" se transforma cu o mare ușurință într-o suită pur instrumentală, în mîna unor compozitori și instrumentiști iscusiți, ca Simpson și Brade**. Principiul suitei, caracterul fragmentar, de mozaic, jucau rolul dominant, cu toate că „Măștile" posedau un subiect mai mult sau mai puțin dezvoltat, care, după toate aparențele, ar fi trebuit să sudeze într-un singur tot materialul acestor lucrări muzical-teatrale.

Descrierea dată mai sus ne explică rolul subordonat al muzicii, care îndeplinea o funcțiune decorativă, de „colorare" a spectacolului (alternarea timbrurilor și a grupurilor corale și orchestrale amplasate în locuri diferite, efectele de ecou, contrastele obținute prin dispunerea ansamblurilor în spațiu etc.) ***. În „Măști" rolul conducător revenea în egală măsură dramaturgului și regizorului.

Nu este întîmplător faptul că punerea în scenă a unor „Măști" i-a fost încredințată lui Inigo Jones ****; acesta a reușit treptat să treacă pe primul plan, în locul autorului textului (fapt de care se plînge pînă și talentatul Ben Jonson), devenind un fel de dictator în domeniul reprezentării „Măștilor".

Deși „Măștile" engleze și-au păstrat, în linii generale, caracterul specific de-a lungul întregii lor evoluții, totuși ele au suferit, cu timpul, unele modificări: părțile lor componente au fost îmbogățite, au fost stabi-

* În primele timpuri, numărul interpreților era de 12 sau de 16 — pînă cînd Ben Jonson a început să folosească actori profesioniști pentru interpretarea Antimăștilor.

** Legătura dintre muzica „Măștilor" și aceea destinată ansamblurilor instrumentale a fost stabilită și își găsește tot mai multe confirmări în ultima vreme [132].

*** Bacon subliniază efectul pozitiv al opunerii cîtorva grupuri în maniera antifonică, vocile din fiecare grup coral mergînd în canon *(by catches, anthem-wise)*.

**** Un cunoscut regizor și scenograf.

lite relații mai strînse între diferitele arte care conlucrau în cadrul „Măștilor" : poezia, coregrafia, muzica, arta scenică și cea dramatică etc.

IV

Bine înțeles, libretul „Măștilor", care se reducea inițial la fragmente versificate intercalate în dansul-pantomimă, a căpătat treptat un caracter relativ complex, de obicei fantastic, alegoric ; cu trecerea timpului, survin modificări din ce în ce mai importante în ce privește principiul alternării dansurilor cu textul versificat și cu numerele muzicale — în sfîrșit, în întreaga punere în scenă *.

În evoluția genului „Măștilor", modificările cele mai considerabile le-a suferit punerea în scenă, lucru de la sine înțeles, dacă ținem cont de caracterul cu precădere spectaculos, de divertisment, al acestui gen.

Intr-adevăr, în primele „Măști", care constau pur și simplu în apariția și dansul unor personaje costumate, decorurile și orice fel de mașini teatrale lipseau. Însă curînd, în reprezentarea „Măștilor" a devenit necesară o punere în scenă ; aceasta nu prezenta dificultăți deosebite, dacă ne gîndim că din vremuri imemoriale o serie de efecte de montare erau utilizate în serbări de tot felul.

Abia mai tîrziu, pe timpul lui Iacob I, la crearea „Măștilor" ia parte Ben Jonson, iar apoi și Inigo Jones, care a folosit cel dintîi, în anul 1609, decorurile mobile ; după aceea, încep să fie utilizate tot felul de mașini teatrale : nori în mișcare, personaje care zburau, calești care apăreau pe scenă trase de vulturi, ereți și lei ; aceste mașini înlesneau executarea celor mai variate trucuri scenice. Inigo Jones a acordat o atenție deosebită problemei *perspectivei scenice*. Tocmai pe baza montării „Măștilor", Inigo Jones a elaborat toate acele calități de director de scenă novator, pe care le-a folosit cu succes mai tîrziu, cînd și-a creat „marile spectacole" din cel de-al patrulea deceniu al secolului XVII.

V

Ne vom ocupa acum de latura muzicală a „Măștilor", care, alături de dansuri, de versurile textului și de elementul comic, constituia într-o oarecare măsură forța motrice a întregului spectacol.

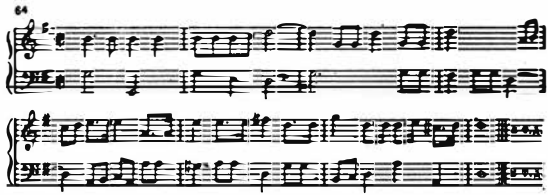
Muzica era folosită încă în cele mai vechi spectacole de acest gen, și anume în primele *Disguisings* cunoscute nouă [134].

Se întîlnesc mențiuni frecvente în legătură cu menestrelii (*Minstrels*), fie instalați pe zidurile unui castel și executînd „o arie melodioasă" în timpul unei procesiuni, fie mergînd, travestiți și cu măști, în fruntea cortegiului de mascați [135]. De altfel, obiceiul ca reprezentarea „Măștilor" să fie precedată de muzică executată la flaute și instrumente de percuție, în spiritul străvechilor „procesiuni costumate", s-a menținut multă vreme, întîlnindu-se chiar și într-o „Mască" reprezentată în anul 1613.

* Bacon scrie în nota susmenționată : „...schimbările scenelor, dacă se fac liniștit și fără zgomot, sînt foarte frumoase și interesante, căci ele captivează privirea, înainte ca ea să se fi săturat de unul și același obiect" [133].

S-au păstrat informaţii mai detaliate în legătură cu muzica Măştilor de la începutul secolului XVII. Sunetele asurzitoare ale oboaielor, cornilor şi trompetelor, al căror număr se ridica uneori la 20, se aud în momentele deosebit de solemne. Forţa şi sonoritatea orchestrei joacă aici rolul principal : filozoful Francis Bacon cere ca în „Măşti" „muzica să fie deslușită, puternică şi să răsune la momentul potrivit". Acest deziderat prezintă o deosebită importanţă în cazul muzicii care serveşte ca introducere la acţiunea „Măştii".

Un marş de Farnaby, introdus de Bridge în *Comus,* permite să ne facem o idee asupra acestui soi de muzică introductivă :

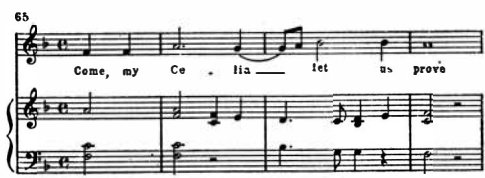


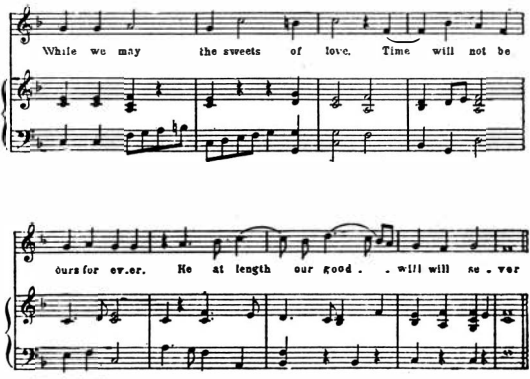
Dintr-o perioadă mai recentă .s-au păstrat întregi „simfonii" introductive.

În cursul acţiunii se întîlnesc cîntece solistice, ansambluri vocale, coruri.

Ca exemplu de cîntec solistic poate servi o melodie de Farrabosco din ***Volpone*** de Ben Jonson, pe următorul text frivol :

Celia, vreau să sorbi cu mine
Cupa dragostei divine.
Timpul crud, cu mîna sa,
Ne va despărţi cîndva ;
A iubirii rază vie
Se va stinge pe vecie.
Vraja clipei care zboară
Ne e singura comoară.
Pentru ce să zăbovim ? [136]





Solo-ul introductiv era adesea reluat de cor. Dansurile erau acompaniante de un ansamblu instrumental (cîteodată şi vocal), avînd uneori un efectiv numeros. Numărul de instrumentişti, cîntăreţi solişti şi corişti, se ridica uneori la cîteva zeci de persoane : la o „Mască" a lui Campion, jucată în onoarea lordului Gay, au luat parte 42 de muzicanţi ; în *„Masca" L'Amour délivré de l'ignorance* („Dragostea scăpată de ignoranţă") s-au produs nu mai puţin de 69 de muzicanţi [137].

Trebuie avut în vedere că autorii muzicii „Măştilor" ştiau să folosească raţional această masă de muzicanţi, diferenţiindu-i, repartizîndu-i în diferite puncte ale scenei, în conformitate cu situaţia scenică, şi încredinţîndu-le roluri variate : de interpreţi solişti, de acompaniatori ai partidelor vocale, de executanţi ai muzicii de dans etc.

În legătură cu aceasta, este interesantă o remarcă a lui Bacon, care cere ca „muzica să fie vioaie, puternică şi *bine amplasată*" (subliniat de noi. — R.G.), precum şi o alta a lui Ben Jonson, care îi reproşează lui Inigo Jones faptul că acesta îi instalează pe muzicanţi într-un loc din care ei nu pot fi auziţi bine de spectatori. În „Masca" lui Campion * în cinstea lordului Gay, pe estrada destinată dansurilor, ceva mai înaltă decît nivelul duşumelei, au fost dispuse trei grupuri de muzicanţi ; la dreapta se aflau 10 instrumentişti (2 viori, care executau melodia principală ; un trombon, căruia îi era încredinţată partida basului, 5 lăute, un harpsicord şi o bandoră — o varietate de lăută ; aceste din urmă instrumente executau figuraţii armonice, îndeplinind funcţiunea de voci interioare). De partea cealaltă se afla un grup de 12 muzicanţi, retraşi în fund, spre perete ; acest grup, în care predominau viorile, era format din 9 viori şi 3 lăute. Pentru a răspunde acestor două orchestre şi a forma împreună cu ele un fel de „triunghi", în faţa ansamblurilor descrise mai sus, la o oarecare înălţime

* Campion nu era numai compozitor profesionist, ci şi poet.

(„pentru a atenua stridența sunetelor alămurilor", — după cum are grijă să explice autorul), erau instalați 6 cornişti şi 6 coriști ai capelei regale. În sfîrşit, în vîrful piramidei se aflau oboiştii [138].

Numărul total al muzicanților care participau la această „Mască" se ridica la 42 — fără a-i socoti pe oboiştii de deasupra scenei şi pe muzicanții aflați chiar pe scenă.

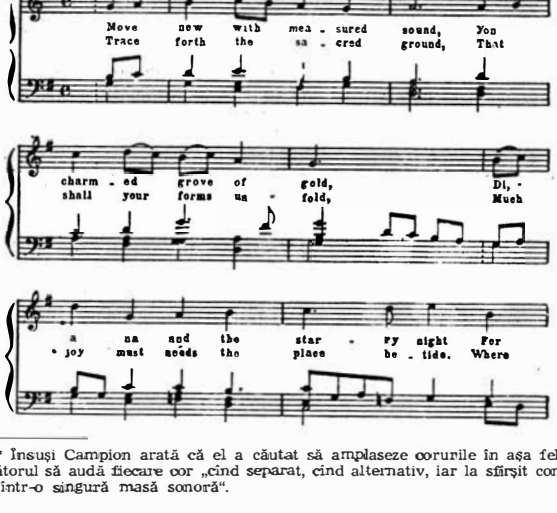
După cum vedem, Campion a utilizat patru ansambluri diferite, pe care le-a repartizat ținînd seamă de caracterul sonorității şi de raporturile optime dintre sunete *.

După ce oboiştii executau o muzică introductivă, începea acțiunea propriu-zisă a „Măştii".

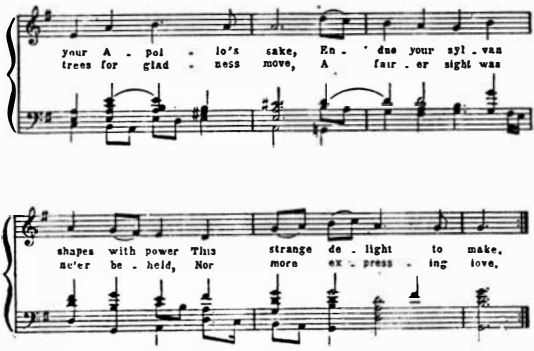
În timpul acțiunii „Măştii" se produc cîntăreți, executînd solo-uri şi duete cu acompaniament de lăută. O orchestră de zece persoane imită corul, în chip de „ecou". Un cor dublu reia melodiile soliştilor. Campion subliniază în mod special efectul obținut prin combinarea diferitelor timbruri şi prin intrarea succesivă a corurilor şi a întregei orchestre, alternînd cu numere solistice şi duete. În timp ce actorii îşi schimbă costumele, 6 cornişti şi 6 coriști execută un motet solemn pe şase voci.

Numeroase dansuri se execută cu acompaniament de viori.

Dăm mai jos un cîntec din această „Mască", extrem de cunoscut în acea vreme. Acest cîntec, care începe cu cuvintele : *„Move now with measured sound"* („Să păşim acum în sunetele muzicii"), era executat de cinci cîntăreți şi de instrumente :



* Însuşi Campion arată că el a căutat să amplaseze corurile în aşa fel, încît ascultătorul să audă fiecare cor „cînd separat, cînd alternativ, iar la sfîrşit contopindu-se într-o singură masă sonoră".



Din descrierea detaliată a lui Campion, putem trage unele concluzii.

Afară de folosirea perspectivei sonore şi a raportului dintre timbrurile vocilor şi acelea ale masei orchestrale, autorul muzicii căuta, pe cît se pare, să respecte o anumită logică în succesiunea şi repetarea diferitelor numere muzicale. Aceasta se remarcă şi în caracterul repetiţiilor, şi în transmiterea rolului conducător de la un grup de voci şi instrumente la altul, şi în folosirea invariabilă în final a corului sau a întregului ansamblu vocal-instrumental.

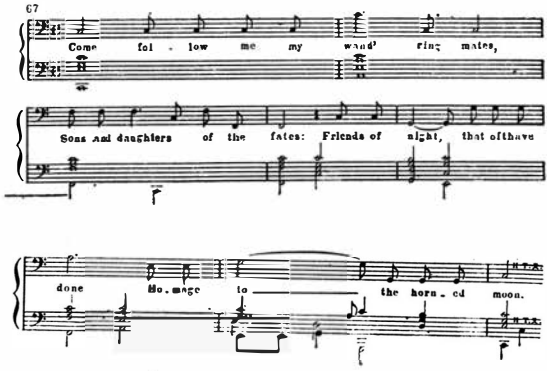
În „Masca" lui Campion pe care am descris-o, se întîlnesc pentru prima dată „dialoguri" muzicale. În „Măştile" lui Ben Jonson anterioare acestei lucrări, numerele muzicale intercalate sînt alcătuite din strofe pentru voce solo, iar uneori din madrigale, la sfîrşitul cărora muzica se repetă cîteodată în chip de „ecou".

În *Masca lui Oberon* (1611), se execută două cîntece dialogate. Prezintă un interes deosebit introducerea în „Măşti" a stilului monodic, la modă pe atunci. În una din „Măştile" sale (1612), Campion face tentativa de a crea un fel de „melodeclamaţie". Pe fundalul unei muzici solemne, executate în surdină de către orchestră, Orfeu îşi „recita" partida [139].

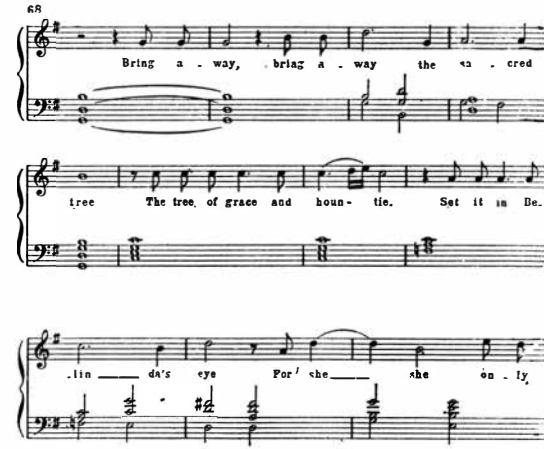
Doi ani mai tîrziu, „Masca" *Mercury Vindicated* („Mercur răzbunat") este în întregime cîntată, iar în anul 1617, la începutul „Măştii" *The Vision of Delight* („Viziunea încîntătoare"), sînt scrise cuvintele *Stylo recitativo ;* şi această „Mască" este cîntată în întregime [140].

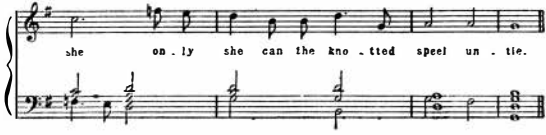
Muzica pentru această lucrare a fost scrisă de Nicholas Lanier, artist multilateral — compozitor, pictor şi gravor. Masca *Lovers made Men* („În drăgostiţii care devin soţi"), reprezentată în acelaşi an, cu muzica de Nicholas Lanier şi textul de Ben Jonson, *a fost pusă în întregime pe muzică în maniera italiană („And the whole Maske was sung after the Italian manner Stylo recitativo...")* [141]. Ne putem face o idee asupra acestei noi trăsături a

muzicii „Măştilor" pe baza următorului fragment dintr-o Mască în onoarea lui Iacob I, reprezentată în anul 1617 :

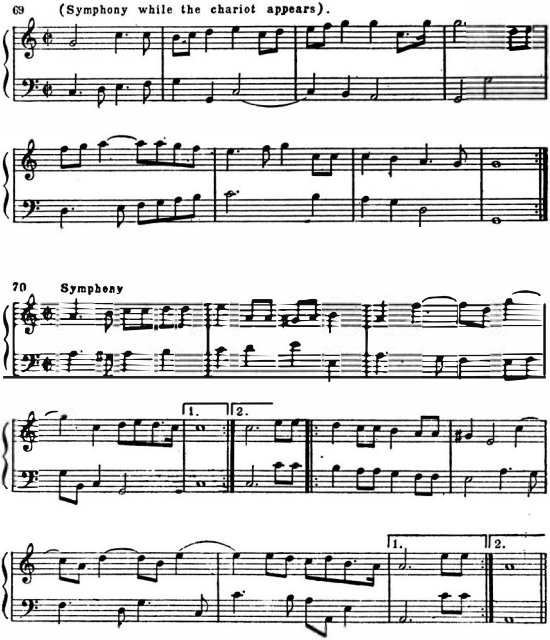


Iată exemple de inovaţii de acest fel, introduse în muzica unor „Măşti" dintr-o perioadă ulterioară (din muzica aceluiaşi Lanier pentru „Masca" *Luminalia,* reprezentată în anul 1637) :

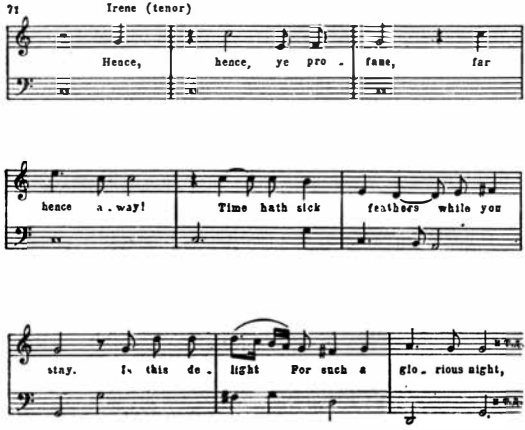




Un interesant material muzical din „Triumful păcii" (*Triumph of Peace)* de Shirley (1634), a fost publicat în anul 1928 de către Dent, în studiul acestuia consacrat celor dintîi etape ale formării operei engleze [142]. Acest material ne permite să ne facem o idee nu numai asupra diferitelor numere luate în parte, ci şi asupra raportului dintre numerele instrumentale, cele vocale solistice, duete şi coruri [142]. În această „Mască", ocupă un loc important muzica instrumentală, executată în timpul desfăşurării acţiunii scenice (coborîrea din nori a caleştilor cu figurile alegorice ale „păcii" şi „justiţiei") :

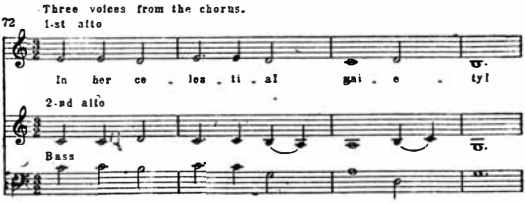


Această „Mască" posedă şi numere solistice. Trebuie subliniat faptul că rolul feminin al Irenei este cîntat de tenor * :

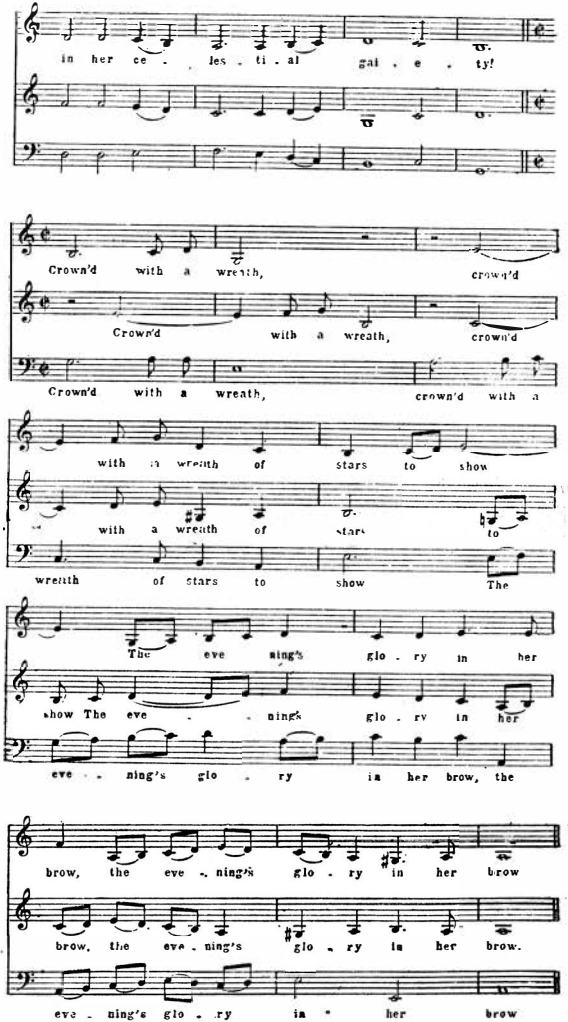


Dialogul dintre personaje, care se transformă în duet, conduce spre corul final.

Dent atrage atenţia asupra raportului dintre modurile major şi minor, raport condiţionat de caracterul acţiunii, şi asupra modulaţiilor şi a inflexiunilor introduse în funcţie de situaţia scenică. Merită atenţie şi utilizarea imitaţiilor într-un trio vocal :



* Este posibil ca executarea partidelor feminine de către voci bărbăteşti să fi fost o tradiţie în domeniul „Măştilor", tradiţie menţionată de Bacon în nota lui *Despre Măşti*. Bacon scrie aici că „vocile în dialog trebuie să fie puternice şi viguroase (basul şi tenorul, iar nu sopranul)".


in her ce . les . ti . al gal . e . ty!
Crown'd with a wreath, crown'd
Crown'd with a wreath, crown'd
Crown'd with a wreath, crown'd with a
with a wreath of stars to show
with a wreath of stars to
wreath of stars to show The
The eve ning's glo . ry in her
show The eve . nings glo . ry in her
eve . ning's glo . ry in her brow, the
brow, the eve . ning's glo . ry in her brow
brow, the eve . ning's glo . ry in her brow.
eve . ning's glo . ry in her brow

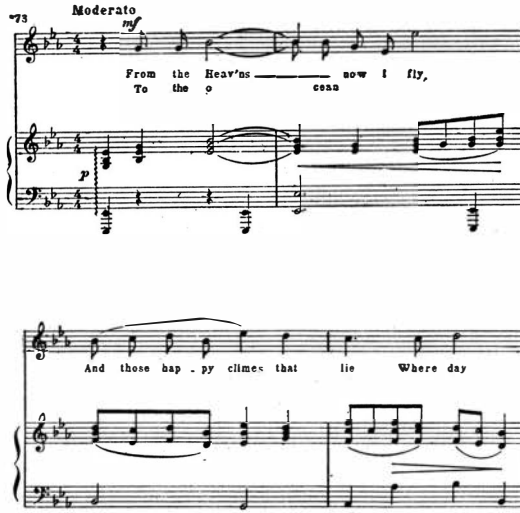
VI

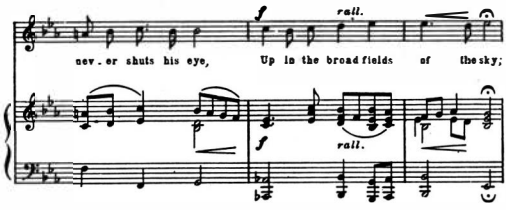
Este extrem de dezvoltată latura muzicală a celebrei „Măşti" *Comus* pe textul lui Milton (cu muzica de Henry Lawes), publicată anonim în anul 1637 [142].

Ea începe cu o uvertură instrumentală („simfonie"). În cursul acţiunii se succedau numere solistice, muzică de dans şi de vînătoare, un marş, corurile *Sabrina fair* („Frumoasa Sabrina" — pe melodia cîntecului solistic cu acelaşi nume), *Noble Lord and Lady bright* („Nobile lord şi scînteietoare lady") şi *Mortals, that would follow me* („Muritorii ce mă vor urma"); Masca se încheie cu acest din urmă cor.

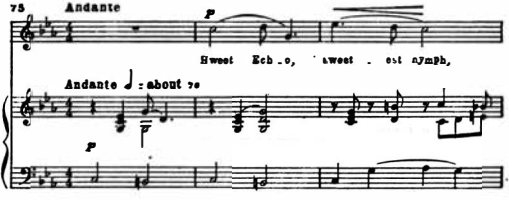
În partitura lui *Comus*, publicată de Bridge în anul 1908, alături de muzică de autori diferiţi (Farnaby, William Lawes, John Bull şi alţii), sînt incluse şi numere autentice, scrise de Henry Lawes special pentru *Comus* [144].

Cercetînd muzica numerelor solistice, vedem că în cel de-al patrulea deceniu al secolului XVII nivelul muzical al „Măştilor" era mai ridicat; spre deosebire de primele „Măşti", în care numerele solistice erau cîntece simple, cu caracter popular (după cum am văzut în cazul lui Campion — v. exemplul nr.66, pag. 239), în *Comus* predomină un stil evoluat, cu caracter declamativ, de *arioso:*

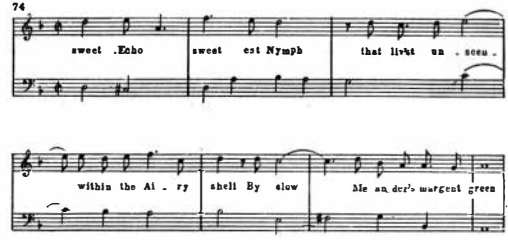


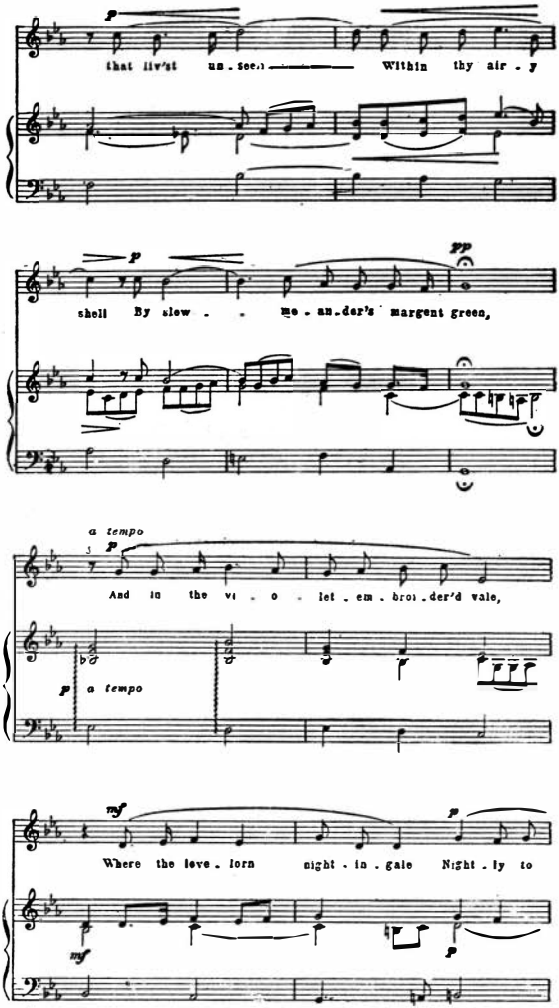


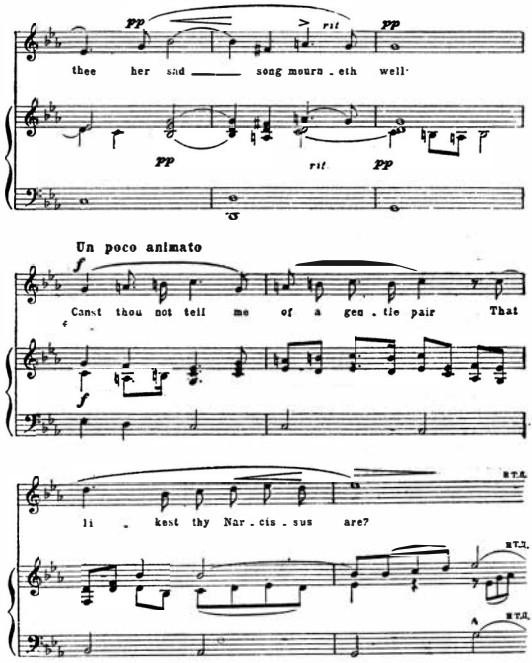
Sînt deosebit de expresive repetările în *pianissimo*, cu efect de ecou, în numărul *Sweet echo* („Dulce ecou"), reconstituit de Bridge : *



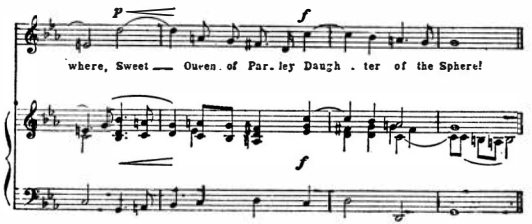
* Notația din original, care s-a păstrat pînă în zilele noastre, are următorul aspect :



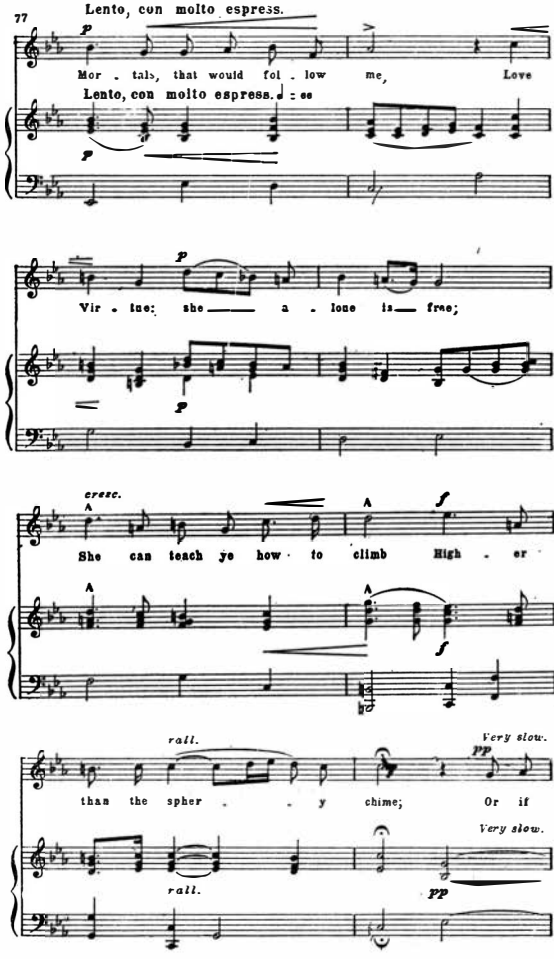

p
that liv'st un - seen Within thy air - y
p
pp
shell By slow - me - an - der's margent green,
a tempo
p
And in the vi - o - let - em - broi - der'd vale,
p a tempo
mf
p
Where the love - lorn night - in - gale Night - ly to
mf
p

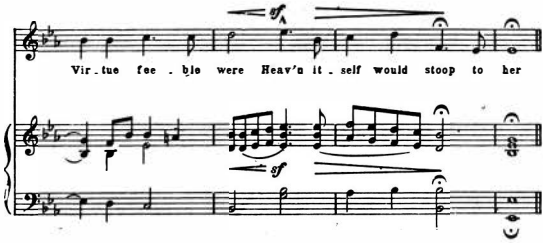


De la melosul liniştit, expresiv, se trece la un *arioso* emoţional, cu elemente de declamaţie, ajungîndu-se la o culminaţie :

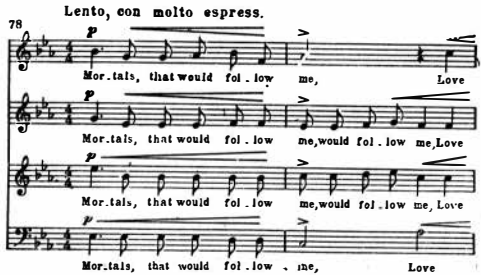


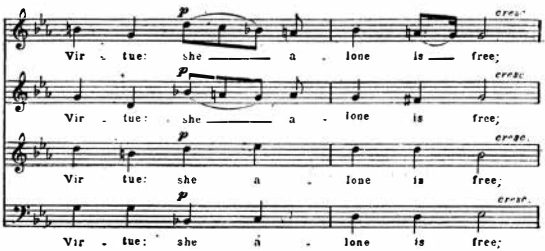
În melodica lui *Comus* se întîlneşte şi o cantilenă curgătoare, neîntreruptă :

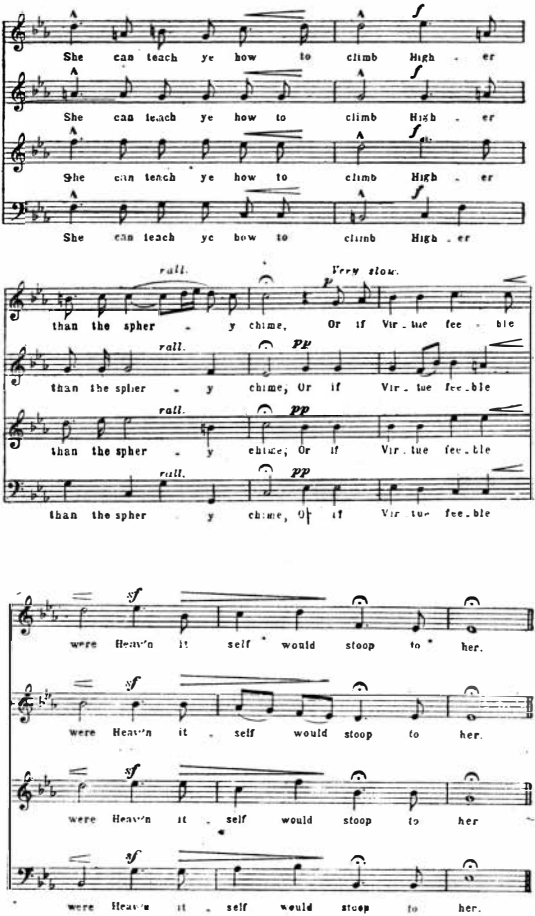




Cantilena trece de la solist la cor, pe aceeaşi melodie :

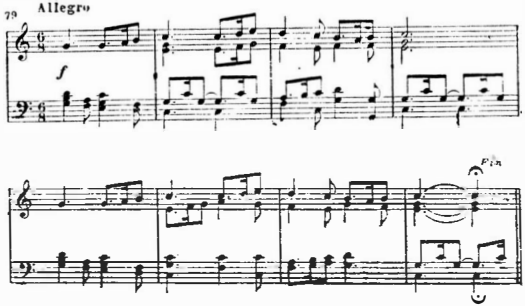






Numerele vocale solistice și corale alternează cu muzica de dans : *alemandă* (*almain*), *sarabandă*, *gigă*.

Comus mai conține un marș, alte numere executate de ansamblul instrumental („simfonia" introductivă, un „consort* regal"), precum și un *round* — nelipsitul dans în cerc :



Este caracteristic faptul că, chiar și acolo unde în „Măști" este folosit un stil melodic apropiat de recitativul italian, se vădește totuși specificul național al muzicii engleze : împletirea intonațiilor declamatoare, de recitativ, cu intonații de cîntece, care își trag originea, în ultimă instanță, din cîntecul popular englez ; la început, acesta din urmă era inclus foarte frecvent în „Măști", după cum se poate vedea fie și din cîntecele lui Campion (v. exemplul nr. 80).

Acest tip de melodie se fixează din ce în ce mai solid în muzica engleză de teatru, ducînd în cele din urmă la crearea stilului melodic specific englez al lui Purcell.

Însă apropierea melodicii „Măștilor" de stilul recitativului nu duce la o dramatizare a lor interioară, la transformarea lor într-un gen unitar, cu dezvoltare organică. „Măștile", gen cu caracter de divertisment, au asimilat monodia italiană ca „punct de atracție" la modă, interesant prin noutatea sa.

Altfel nici nu putea să se întîmple, căci, cu toate că latura muzicală a „Măștilor" a evoluat întrucîtva (fiind mărit numărul muzicanților, fiind folosite noi forme și procedee muzicale etc.) — totuși ea a continuat să nu fie decît o înșiruire de numere muzicale disparate, lipsite de o linie unică a dezvoltării dramatice. *Principiul care leagă* între ele diferitele numere rămîne, ca și pînă atunci, caracterul de divertisment al dansurilor și al elementului decorativ, spectaculos.

O confirmare a celor expuse este obiectivul „Măștilor", pe care Bacon îl relevă în repetate rînduri în nota sa *Despre Măști*. Astfel, celebrul filozof repetă neobosit că atît muzica, cît și dansurile și punerea în scenă trebuie *„să procure plăcere și să încînte ochiul, nelăsîndu-l să contemple unul și același obiect pînă la saturație"*.

---

* *Consort* se numea în Anglia, în secolele XVI–XVII, un grup de instrumente (de același fel sau diferite) și muzica scrisă pentru un astfel de grup instrumental (N. trad.).

La rîndul său, Ben Jonson, vorbește invariabil despre „pompa și fastul Măștilor", despre „remarcabila punere în scenă, bogăția și originalitatea costumelor, rafinamentul și gingășia dansurilor, muzica dumnezeiască" ; după cum arată Ben Jonson, toate acestea îi „captivează" pe spectatori. Ambele mărturii citate sînt extrem de semnificative.

VII

Pentru a ne face o imagine limpede a legăturii dintre muzica „Măștilor" și dansuri — principalul pivot al acestor spectacole — să trecem în revistă dansurile care erau utilizate în „Măști".

În primele timpuri (după cum reiese din descrierea serbărilor care au avut loc în anul 1501 la curtea lui Henric VII) [146], locul principal îl ocupau dansurile în cerc și *basses dances* *, adică dansurile cele mai răspîndite, deoarece, dat fiind caracterul de spectacol de amatori al primelor „Măști", dansurile executate trebuia să fie bine cunoscute de toți participanții. Pe măsură ce interpretarea „Măștilor" trecea în seama profesioniștilor, în ele au început să fie introduse „dansuri noi" *(„the new dances")*, constituind un fel de „clou" al spectacolului.

Între acestea figurau tot felul de varietăți de *Measures* ** (dans lent, solemn, în măsură spondaică), care preceda, probabil, dansurile mai repezi), *dump* *** (dans lent, funebru, *giga* **** *(Jigg)* repede, *gagliarda* ***** (dans nou nu numai pentru Anglia, ci și pentru Franța începutului secolului XVI), *curanta* (dans care era popular în Franța încă la începutul secolului XVI).

De un deosebit succes se bucura *volta*. În anul 1584, un oarecare Reginald Scott infirmă cu înflăcărare opinia că *volta* ar avea o origine „diavolească", iar Davis o slăvește cu entuziasm în versurile sale, numind-o „cel mai fermecător dintre toate dansurile", în care „dansatorii, îmbrățișați, se rotesc și execută salturi" [151].

De altfel, nu se cunosc decît două „Măști" în care se dansa *volta* ; una din aceste „Măști" nu a fost reprezentată la curte. Cauza este, probabil, faptul că *volta* nu era socotită suficient de „cuviincioasă" din punctul de vedere al etichetei curții.

În „Măști" se introducea uneori și dansul numit *branle* (*bransle, brawl*), care „păcătuia" și el împotriva etichetei curții. În orice caz, Castiglione notează că nici un om de treabă nu ar îndrăzni să danseze *branle* în public, fără a fi mascat [152]. Cu trecerea timpului, dansurile „Măștilor" căpătau un caracter tot mai complex, transformîndu-se în dansuri cu „figuri" ****** : dansatorii se grupau în formă de cercuri, de triunghiuri și de

---

* ***Rounds*** (sau ***rownd***) și basses dances (sau ***country daunces***) erau dansuri țărănești locale.

** Originea și caracterul acestor measures încă nu au fost deplin clarificate : acest dans nu este cunoscut nici în Italia, nici în Franța. Numele lui nu se întîlnește înainte de anul 1590 [148].

*** Naylor arată că Shakespeare cunoștea acest dans și că l-a menționat în lucrările sale [149].

**** Cele mai vechi *Jiggs* (sau *jig*) erau scoțiene [150].

***** Sau ***cinquepace*** (de la ***cinq pas***, căci pentru ***gagliardă*** erau caracteristici cinci pași de dans.

****** Multe dansuri cu figuri utilizate în „Măști" erau de ***origine populară***.

alte figuri geometrice, analoage acelor din baletele pe care Ronsard le-a cîntat în versurile sale.

Succesiunea dansurilor dintr-o Mască urma aceeași regulă care era respectată și în suitele de dansuri instrumentale : *de la cele mai lente se trecea la dansuri din ce în ce mai repezi.* Astfel, *Measures* precedau rondo-urile ; *pavana* se dansa înaintea *gagliardei* ; uneori, la început se executa o *pavană* solemnă, urmată de *curantă, gagliardă, branle* și *moresc*ă *.

VIII

Un rol important în îmbogățirea „Măștilor" cu elemente dramatice contrastante a fost jucat de o inovație extrem de însemnată a lui Ben Jonson. Această inovație s-a răsfrînt atît asupra dansurilor din „Măști", cît și asupra laturii lor muzicale, poetice și teatrale : Ben Jonson a inclus în genul clasic, aristocratic solemn și măreț al „Măștii" o acțiune tumultuoasă, „pestriță", comică, uneori cu trăsături de farsă.

Este vorba de așa-numita „Antimască", al cărei scop era să dea un suflu de viață nou spectacolelor de curte cu caracter de suită și divertisment.

Ben Jonson a definit în modul următor obiectivul pe care și-l alesese : „dîndu-și seama că introducerea în spectacol a unei variații contribuie la înviorarea lui", el a căutat „să născocească un divertisment nou, care să rupă, cum s-ar zice, echilibrul spectacolului, să joace un rol de „contra-argument", să fie un fel de „falsă Mască" (*folle, false Masque*) și să producă un puternic efect contrastant, pornind de la imaginile obișnuite ale „Măștii".

„Pentru aceasta, — continuă Ben Jonson, — în anul acela (1609) ** am adus pe scenă 12 femei costumate în bătrîne vrăjitoare sau megere și întruchipînd Ignoranța, Bănuiala etc., pentru îndeplinirea acestei funcțiuni contrastante și pentru crearea unui spectacol bizar, încîlcit, cu o mulțime de gesturi nebunești..." [153]

Așa dar, „Antimasca" *trebuia să servească la dramatizarea „Măștii" prin introducerea unor elemente contrastante : comicul, grotescul.*

„Antimsaca" juca un rol contrastant în mai multe sensuri :

1) Pe linia personajelor : dacă în „Mască" evoluau zei antici, figuri din mitologie, cavaleri — adică personaje ce întruchipau diverse calități pozitive — „Antimasca", după cum remarcă cu trufie curteanul Bacon, folosește de obicei ca personaje „bufoni, satiri, maimuțe, sălbatici, animale, duhuri, vrăjitoare, etiopieni, pigmei, pui de turci, nimfe, *țărani* (subliniat de noi. — R.G.), amorași, statui ce se mișcă etc." [154].

2) Caracterului lent, solemn, măreț, al desfășurării „Măștii", „Antimasca" îi opune grotescul și mișcarea agitată.

3) Dacă în „Mască" dansurile sînt lente, simetrice, pline de figuri pretențioase, în „Antimască" dansurile (și muzica) sînt caracteristice, de

---

* Acest dans, care era cunoscut în Franța de la începutul secolului XV, sau poate mai devreme, și care a fost utilizat de Monteverdi în opera *Orfeu,* a fost inclus pentru prima oară într-o „Mască" engleză în anul 1614.

** Este vorba de „Masca reginei" (*Masque of the Queen*), în care Ben Jonson a introdus pentru prima dată o „Antimască".

gen, potrivite pentru personajele ce figurează în ea şi conforme cu situaţia scenică. Astfel, în *Triumph of Peace* („Triumful păcii") de James Shirley, reprezentată la Whitehall în anul 1634, au fost incluse cîteva „Antimăşti" : o muzică specială însoţeşte prima „Antimască", „a cerşetorilor" ; în a doua „Antimască" intervine cu totul altă muzică, ce imită şuieratul şi cîntecul păsărilor etc. [155].

Dansurile din „Antimască" folosesc de regulă o gesticulaţie abundentă ; un rol tot mai mare îl joacă pantomima, intrările personajelor au loc înadins în momentele cele mai nepotrivite, producînd dezordine în desfăşurarea acţiunii. Sînt frecvente scenele de gen, în care este luat în derîdere, de exemplu, un negustor care, imediat după apariţia sa pe scenă, este atacat de hoţi, care îl jefuiesc pînă la ultimul ban, iar apoi sînt arestaţi de un poliţai. Apar în scenă şi Don Quijote cu Sancho Panza. Uneori întîlnim în „Antimască" jongleri azvîrlind mingea cu îndemînare, urmăriţi cu interes de spectatori etc.

În conformitate cu caracterul „Antimăştilor", şi muzica lor are adesea rezonanţe pastorale. Această trăsătură poate fi pusă alături de remarca dispreţuitoare a lui Bacon în legătură cu *„ţăranii"* care figurează uneori printre personajele „Antimăştilor" *.

„Antimăştile" lui Ben Jonson sînt extrem de variate. În ele nu se întîlnesc niciodată aceleaşi personaje. Şi mai valoros este caracterul lor actual, reflectarea satirică a evenimentelor la ordinea zilei, transformarea lor într-un fel de „jurnal de actualităţi". Conţinutul de viaţă şi actualitatea „Antimăştilor" exercită o acţiune înviorătoare şi asupra muzicii numerelor intercalate. Aceasta capătă şi ea un caracter mai dramatic, care se vădeşte în varietatea materialului tematic, în tentativele de a dezvolta acest material, în succesiunea unor măsuri şi tonalităţi diferite, în modulaţiile mai îndrăzneţe [156].

Ca exemplu excelent al celor expuse, poate servi muzica scrisă de cîţiva compozitori, în frunte cu Henry Lawes, pentru o „Antimască" a lui Milton.

Dacă termenul „Antimască" era pe atunci nou, în schimb izvoarele acestui gen se pierd în trecutul depărtat. Este destul să ne amintim de spectacolele-episoade comice, groteşti, semnalate încă în prima treime a secolului XV **.

Dansurile folosite în „Antimăşti" formează un contrast total cu dansurile din „Măştile" propriu-zise : ele sînt vesele, repezi şi au un caracter de improvizaţie. Participanţii execută salturi complicate şi amuzante ; „nebunii", care se bucurau pe atunci de un mare succes ca personaje ale „Antimăştilor", se rotesc într-un dans dezlănţuit, marinarii execută pe odgoane exerciţiile lor primejdioase, însoţite de exclamaţii zgomotoase [157].

* Efectivul orchestrei din „Antimăşti" este uneori destul de mare : astfel, într-o „Mască" a lui Brown au fost folosite viori, viole, tromboane, tamburine şi flageolete ; într-un alt caz, muzica unui „dans al nebunilor" a fost executată de 15 instrumentişti. Este important de subliniat că schimbarea situaţiei scenice atrăgea după sine nu numai folosirea unei muzici diferite, ci şi schimbarea instrumentelor.

** Aşa este, de exemplu, vesela ceartă dintre nişte ţărani şi nevestele lor, redată în mod realist de Lydgate. Trebuie avut în vedere caracterul grotesc al mai multor „Măşti" din timpul lui Eduard VI, al Mariei Tudor şi al Elisabetei.

Într-un cuvînt :

Disorder is the masque we bring
And discords are the tunes we sing [158].

E-un haos Masca ce-o jucăm
Şi fără noimă toţi cîntăm.

Caracterul dansurilor folosite în „Antimăşti" nu reprezenta, în ultimă instanţă, nimic nou : se dansau variante primitive ale curantei şi cîteva tipuri de branle. Şi unele şi altele erau apropiate de morească sau de războinicul dans *Mattachint* ori *Mattassins* *.

Pe baza notaţiilor care ni s-au păstrat şi ghidindu-ne după rolul muzicii în genul „Măştilor", trebuie să tragem concluzia că această muzică nu reprezenta o inovaţie în comparaţie cu nivelul mijlociu al muzicii gustate de cercurile de la curtea Angliei. Compozitorii „Măştilor" foloseau cîntece, dansuri şi marşuri răspîndite, într-un cuvînt o muzică ce nu avea nimic nou nici din punctul de vedere al melodicii, nici din acela al armoniei. Muzica de acest gen îndeplinea unica funcţiune necesară : pe aceea de a servi ca bază a spectacolului coregrafic şi de a produce plăcere spectatorilor.

Prin urmare, la fel ca şi costumele şi montarea „Măştilor", muzica lor mergea şi ea „în pas cu vremea". De aceea, nu este de mirare că, în perioada răspîndirii monodiei, şi compozitorii „Măştilor" au făcut o tentativă de a introduce stilul de recitativ în „Mască", la fel cum introduceau şi noile melodii ale dansurilor la modă.

Cu toate aceste inovaţii, „Masca" a rămas la nivelul unui spectacol beneficiind de o punere în scenă fastuoasă, „în care intriga motivează cu iscusinţă folosirea dansurilor" — şi nimic mai mult. Pentru transformarea „Măştii" în operă lipsea esenţialul — un pivot dramatic, unitatea acţiunii, trecerea de la divertisment la drama muzicală. Această transformare a putut avea loc abia peste cîteva decenii, cînd persecuţiile împotriva teatrului dramatic englez progresist, care îi supăra în mod deosebit pe puritani, au contribuit indirect la apariţia teatrului muzical englez.

Astfel, cultura muzicală a Angliei ajunge „pe căi ocolite", cu concursul involuntar al puritanilor **, să-şi însuşească cel mai important mijloc muzical-teatral de acţiune artistică — teatrul de operă, care era pe atunci deplin închegat în mai multe ţări europene.

Însă opera engleză, la începuturile ei, nu semăna cîtuşi de puţin cu cea italiană. Ea se deosebea de aceasta din urmă prin caracterul ei *eroic*, fiind un fel de dramă istorico-eroică ; dramaturgul şi criticul Dreyser socotea că „Asediul Rhodos-ului" a fost punctul de plecare al dramei eroice din perioada Restauraţiei. Încă de pe atunci s-a vădit clar o trăsătură caracteristică a felului cum înţelegeau englezii rolul muzicii în teatru. Dent susţine că obiectivul muzicii nu era atît exprimarea unor emoţii, a unor situaţii din viaţă, cît caracterizarea unor evenimente din lumea exterioară sau a unor imagini fantastice. Este semnificativ faptul că în piesele lui Shakespeare cîntă mai ales personaje ca bufonul din „A douăsprezecea noapte" sau Ariel din „Furtuna" [160].

* Dans cunoscut în Scoţia încă pe la jumătatea secolului XVI.

** Se ştie că în anul 1626 Davenant a căpătat permisiunea de a-şi relua reprezentaţiile teatrale, cu piese bazate pe declamaţia muzicală în maniera autorilor antici : reprezentanţii puritanismului îşi închipuiau că astfel de spectacole se vor da în limba italiană şi, prin urmare, nimeni nu le va înţelege [159].

De acest fapt este legată şi o altă particularitate a operei engleze. Personajele ei principale, nefiind înzestrate cu o personalitate reliefată, nu oferă posibilitatea unei reflectări pregnante în muzică a conflictului interior din raporturile şi ciocnirile lor şi acest fapt slăbeşte considerabil acţiunea vie pe scena teatrului. Această trăsătură ne explică în oarecare măsură preferinţa englezilor pentru genul oratoriului (în care acţiunea scenică lipseşte complet), precum şi stagnarea totală a creaţiei de operă în Anglia, stagnare ce a durat un timp îndelungat.

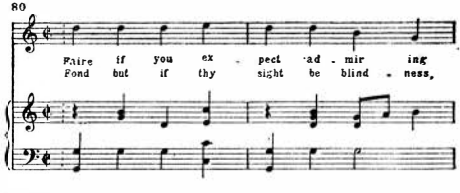
IX

Muzica pentru „Măşti" a fost scrisă de compozitori foarte diferiţi ca individualitate creatoare şi ca nivel al măiestriei profesionale.

Între aceştia se numără Thomas Giles, profesor de dans la curte, maestru de balet şi compozitor, căruia Ben Jonson i-a adus elogii entuziaste *, şi violonistul Thomas Lupo (mort în anul 1628), italian sau francez, a cărui familie s-a stabilit în Anglia.

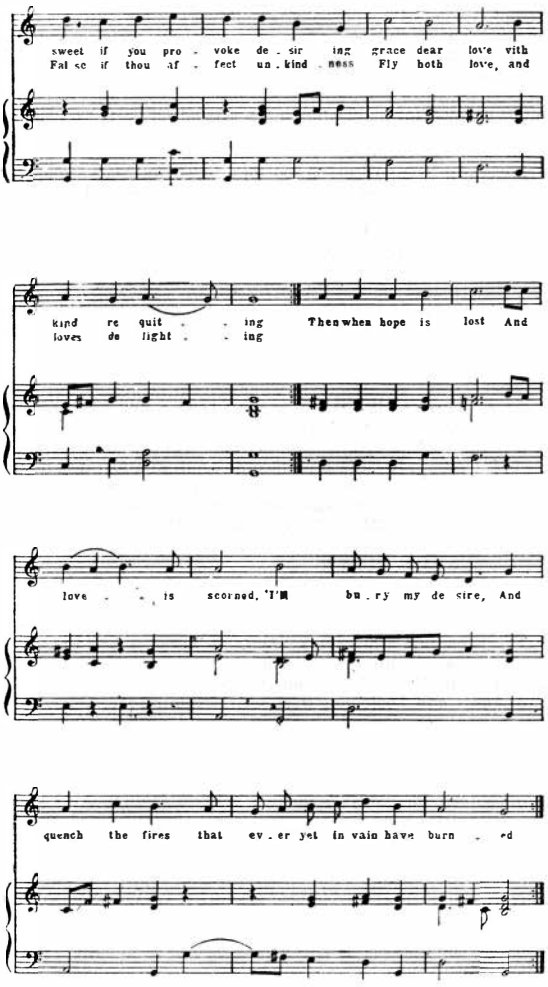
Importanţi compozitori de madrigale şi de muzică pentru „Măşti" au fost italienii Ferrabosco tatăl şi fiul ** ; Ferrabosco fiul a scris muzica multor „Măşti" din cele mai bune, între care *Masca negrilor, Himeneu, Masca reginei, Masca lui Oberon* şi altele ; de asemenea, el a creat muzică şi pentru alte piese. S-au bucurat de popularitate cîntecele lui pentru *Volpone* de Ben Jonson (v. exemplul nr. 65 din pag. 238) [162]. Stilul vocal declamator al lui Ferrabosco avea unele trăsături comune cu stilul lui Caccini [163].

O altă figură extrem de interesantă a fost poetul şi compozitorul Thomas Campion (Campian) — un umanist care se interesa nu atît de antichitate, cît de pictorii şi poeţii Renaşterii, văzînd o deosebită predilecţie pentru Tasso, fapt pentru care a fost criticat de Ben Jonson. Campion ocupă un loc important în preistoria operei engleze, datorită expresivităţii melodiilor sale, datorită capacităţii sale de a crea o muzică de teatru decorativă şi, în sfîrşit, în virtutea rolului pe care l-a acordat muzicii în „Măştile" sale :



* Giles a compus toate dansurile din Masca *Himeneu* şi din multe alte „Măşti" [161].

** Ambii Ferrabosco au avut numele Alfonso. Tatăl (mort în anul 1588) a fost autorul unor madrigale cunoscute ; fiul (care a murit în 1627 sau 1628) a scris muzică pentru „Măşti" şi pentru alte piese ; el a publicat în anul 1609 o culege de *Ayres* (arii) cu acompaniament de lăută [164]. În exemplul nr. 65 apare un astfel de *ayre* cu acompaniament de lăută.


sweet if you pro - voke de - sir - ing grace dear love with
Fal se if thou af - fect un - kind - ness Fly both love, and
kind re quit - - ing Then when hope is lost And
loves de light - - ing
love - - is scorned, I'll bu - ry my de sire, And
quench the fires that ev - er yet in vain have burn - ed

Campion a devenit cunoscut prin publicarea unor culegeri de cîntece ; apoi, el s-a situat pe un loc de frunte în crearea muzicii pentru „Măşti", în perioada de înflorire a acestui gen (prima treime a secolului XVII). În anul 1607, Campion a scris cuvintele pentru o „Mască" de James Gay şi a pus el însuşi pe muzică două cîntece din această lucrare. În 1618, cu doi ani înainte de moartea sa, Campion s-a afirmat şi ca teoretician muzical, scriind tratatul intitulat *Noua metodă de combinare contrapunctică a patru voci, după cele mai cunoscute şi mai infailibile reguli* [164].

Printre alţi compozitori importanţi care au scris muzică pentru „Măşti", trebuie menţionat francezul Nicholas Lanier (Lanière) (1588—1666) — muzician, pictor, gravor şi medic. Acesta nu numai că a pus pe muzică două „Măşti" de Ben Jonson, dar a desenat şi decorurile lor [165].

În sfîrşit, vom spune cîteva cuvinte despre fraţii William şi Henry Lawes.

Este interesantă muzica lui William Lawes, compozitor ce poseda darul de a crea melodii pline de prospeţime şi strălucire, vădea o mare libertate în utilizarea basului melodic şi totodată o preciziune a declamaţiei, care produce impresia că melodia a fost compusă pornind de la intonarea textului poetic *.

William Lawes s-a născut la Chichester ; la început, el a cîntat în cor, iar după venirea sa la Londra, în anul 1602, a luat lecţii de muzică de la Coperario **. Pînă în anul 1611, Lawes a făcut parte din capela regală, iar apoi a primit funcţia de muzicant de cameră al lui Carol I, fiind pus mai mare peste interpreţii la lăută şi cîntăreţii regali. El a fost ucis de un glonte rătăcit, la asediul oraşului Chester, în anul 1645. Principalele lucrări ale lui William Lawes sînt *Fanteziile* sale pentru violă, cîntecele şi muzica instrumentală scrisă pentru „Măşti" [166]. Fratele său Henry Lawes arată că „nu exista instrument pentru care William să nu fi scris şi a cărui tehnică să nu fi cunoscut-o la perfecţie".

Henry Lawes (1595—1662) a fost şi el elev al lui Coperario. În anul 1625 sau 1626, el a fost primit în capela regală. În 1631, a fost numit muzicant de cameră al lui Carol I şi a participat frecvent la concertele publice. Prima cantată a lui Henry Lawes — *Tezeu şi Ariadna* — este imitată după „Ariadna" lui Monteverdi.

Lucrările lui Henry Lawes au fost publicate în cea mai mare parte sub titlul *Ayres and Dialogues* (trei serii, în anii 1653, 1655 şi 1658). El a scris şi o serie de „Psalmi aleşi", în spiritul *anthemelor* sau al motetelor. În timpul războiului civil, Henry Lawes a rămas membru al capelei regale, dînd în acelaşi timp şi lecţii de muzică, iar la începutul Restauraţiei a scris un *anthem* de încoronare.

Compozitorii de „Măşti", englezi şi străini, enumeraţi mai sus — cu toate deosebirile dintre ei — posedă numeroase trăsături comune : două dintre acestea sînt multilateralitatea preocupărilor şi vasta lor cultură — trăsături umaniste tipice. De obicei — după cum am văzut — ei nu sînt numai compozitori, ci şi cîntăreţi ; mai mult decît atît — ei sînt poeţi, pictori, cunoscători de pictură, gravori şi chiar medici.

---

* William Lawes ştia să folosească majorul şi minorul pentru redarea bucuriei şi a durerii, apropiindu-se de interpretarea care se dă în zilele noastre caracterului acestor moduri.

** Acesta era un englez numit Cooper, care, după întoarcerea sa din Italia, şi-a schimbat numele în Coperario.

O altă trăsătură comună este specializarea acestor compozitori în domeniul cîntecului laic solistic cu acompaniament şi renunţarea aproape completă la polifonie. Totodată, aceşti compozitori au manifestat interes faţă de genurile instrumentale, între care marşul şi muzica de dans de origine populară. Atunci cînd se întîmpla să fie nevoie de numere solistice şi corale, acestea erau de obicei apropiate de madrigalele răspîndite la curte şi de melodiile populare.

Muzica aparţinînd compozitorilor de care ne-am ocupat nu se remarcă printr-un caracter popular. Ei cultivă în general stilul caracteristic al muzicii *de curte*, care avea aceeaşi orientare principală ca şi genul însuşi al „Măştilor". De aici marele număr de interpreţi, varietatea ansamblurilor instrumentale şi corale, adoptarea particularităţilor unor stiluri străine (italian şi francez), atît de caracteristice pentru atmosfera artistică de la curtea Angliei din perioada absolutismului ; de aici şi alegerea corespunzătoare a dansurilor şi folosirea elementelor stilului monodic al recitativului italian, care nu era cîtuşi de puţin caracteristic pentru teatrul popular. Este semnificativ faptul că la Shakespeare nu găsim nici măcar o *menţiune* în legătură cu această manieră de cînt.

Reconstituind tabloul „Măştilor" engleze şi al laturii lor muzicale. nu trebuie uitat nici o clipă faptul că, deşi „Măştile" îşi trag într-o oarecare măsură izvoarele din creaţia populară, ele rămîn totuşi un gen care — în ce priveşte subiectul, caracterul şi tratarea imaginilor, precum şi ca montare — reflectă gusturile artistice ale cercurilor de curte din acea vreme.

În general, cu tot convenţionalismul lor şi cu toată atenţia acordată cu precădere de creatorii lor fastului exterior, „Măştile" constituie un moment interesant al Renaşterii engleze care a jucat un rol pozitiv în istoria teatrului, a muzicii de teatru şi a baletului.

POLIFONIA DE CULT ȘI PROTESTANTISMUL ENGLEZ

I

În secolul XVI, rolul polifoniei de cult a școlii engleze a fost cu totul altul decît în prima jumătate a secolului XV. Dacă în secolul XV compozitorii englezi în frunte cu Dunstable au fost novatori în crearea și dezvoltarea polifoniei monumentale, în secolul XVI polifoniștii franco-flamanzi le-au luat-o mult înainte celor englezi. Importantul teoretician din acea vreme Johann Tinctoris explică această schimbare de situație prin faptul că, după părerea lui, compozitorii „moderni" (întrebuințînd acest calificativ, Tinctoris îi are în vedere pe Busnois, Ockeghem și alții), au realizat în ultima vreme multe inovații, în timp ce profesorii lor continuă să compună în vechea lor manieră, repetîndu-se la nesfîrșit [168].

Această rămînere în urmă a autorilor englezi poate fi apreciată în funcție de lucrările lor, care ni s-au păstrat în cea mai vastă culegere de lucrări polifonice cunoscută nouă din acea vreme, și anume codexurile din Trento, care conțin numeroase lucrări cunoscute, aparținînd diferitelor școli naționale din perioada respectivă : dacă în codexurile mai vechi, alcătuite, pe cît se pare, între anii 1420 și 1440 (perioada de dezvoltare maximă a tinerei polifonii engleze), se întîlnesc numeroase lucrări de compozitori englezi (numai în două din aceste codexuri — nr. 87 și 92 — există peste 30 de lucrări de acest fel), în schimb în trei codexuri datînd din anii 1444—1465 (nr. 88, 89 și 90), figurează numai două sau trei lucrări engleze, iar în codexul nr. 91, redactat între anii 1460 și 1480, lucrările de autori englezi lipsesc cu totul [169].

Cauza este limpede : în timp ce în țările de pe continent polifonia a străbătut, în a doua jumătate a secolului XV și la începutul secolului XVI, un drum lung în dezvoltarea sa, polifoniștii englezi au continuat să se mențină aproximativ la același nivel ca și pe vremea lui Dunstable.

Este adevărat că lucrările conținute în așa-numitul manuscris Eton * se remarcă prin unele inovații : partida vocii inferioare nu se bazează

* Acest manuscris, care a fost redactat, pe cît se pare, între anii 1490 și 1504, este o culegere de motete și imnuri religioase. Nu s-au păstrat aproape 100 de lucrări, adică ceva mai mult ca jumătate din numerele notate inițial. Ele aparțin

exclusiv — ca pînă atunci — pe coralul gregorian, care este folosit mai liber, cu întreruperi, iar celelalte voci vădesc în desfăşurarea lor o mai mare elasticitate şi cantabilitate. Şi totuşi, polifonia engleză de cult din acea vreme nu a ajuns la realizările ce caracterizează polifonia franco-flamandă şi italiană, şi anume, imitaţia continuă şi factura acordico-contrapunctică. Datorită lipsei unei baze structurale noi şi trainice (fie ea principiul imitaţiei sau factura acordică), întregul are întrucîtva un caracter de improvizaţie, de vag.

Totuşi, şi lucrările din această perioadă, mai ales acelea din domeniul polifoniei laice*, se remarcă — la fel ca şi muzica engleză de la începutul secolului XV — prin melodica plină de prospeţime, adesea de origine populară.

Se ridică întrebarea: aceste particularităţi (şi altele) ale polifoniei engleze din perioada de care ne ocupăm, pot fi considerate trăsături naţionale originale ale culturii muzicale engleze, trăsături care au fost conservate cu tenacitate de către maeştrii englezi? Trebuie să răspundem afirmativ la această întrebare, dacă ţinem cont de întregul drum parcurs de această polifonie în evoluţia ei, pînă la Purcell.

Un astfel de răspuns ne explică multe particularităţi ale culturii muzicale corale, răspîndite în păturile largi ale poporului englez pînă în zilele noastre. El explică şi faptul că în insulele Britanice nu au rămas nici un fel de urme ale unor vizite ale maeştrilor franco-flamanzi, atît de iubiţi pe continent. Într-adevăr, de-a lungul întregii perioade de care ne ocupăm nu a fost înregistrat — după cum arată în mod întemeiat Wooldridge — *nici un caz de apariţie în Anglia a vreunui maestru neerlandez.* Abia drept rezultat al dezvoltării tipăririi notelor la începutul secolului XVI, primele culegeri tipărite de lucrări polifonice ale maeştrilor franco-flamanzi au fost aduse în Anglia — mai ales pentru nevoile capelei regale a lui Henric VIII, vestită pe atunci. În legătură cu aceasta, abia în anul 1516 apar două motete ale unui oarecare Sampson, care activa la capela regală — lucrări care prezintă urme vădite ale influenţei principiului imitaţiilor, promovat de şcoala neerlandeză.[172]

Stilul autohton al polifoniei engleze subsistă şi ulterior, printre altele şi în creaţia unor compozitori ca John Taverner (anii vieţii — aproximativ 1495—1545), care şi-a însuşit şi a utilizat elementele polifoniei neerlandeze (imitaţia canonică în spiritul lui Ockeghem, Josquin ş.a.).

II

Trăsăturile polifoniei engleze de la începutul secolului XVI, care încep să se contureze în manuscrisul Eton — unde figurează, ca şi în Fayrfax Book, un grup de compozitori în frunte cu Fayrfax — sînt dez-

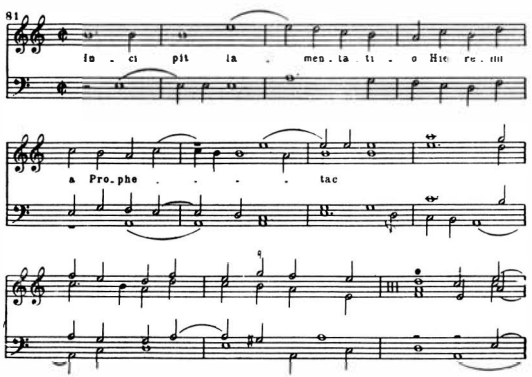
unor autori cunoscuţi (Gilbert Banastre, William Cornish, Richard Davy, cel mai important fiind însă Fayrfax). Manuscrisul Eton este o sursă la fel de importantă pentru studiul polifoniei de cult de la hotarul dintre secolele XV şi XVI, ca şi vestitul Old Hall — manuscrisul care permite studierea polifoniei engleze dintre anii 1430 şi 1440.[170]

* Ne referim, printre altele, la aşa-numitul Fayrfax Book, culegere care s-a bucurat de o largă răspîndire: ea este alcătuită din piese polifonice laice, între care creaţia lui Fayrfax ocupă un loc important.[171]

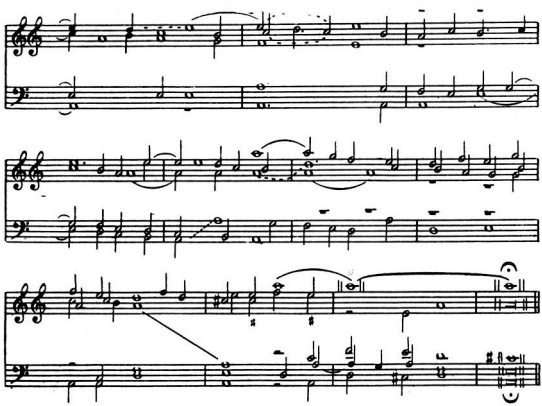
voltate mai departe în creaţia celor mai de seamă maeştri ai polifoniei engleze monumentale din secolul XVI : Tye, Tallis, Whyte şi Gibbons.

Primii doi (Tye şi Tallis), trecuţi prin şcoala contrapunctului sever, au creat o serie de lucrări monumentale atît în domeniul cultului catolic, cît şi în al celui anglican. Tye * — ca şi Dufay şi elevii acestuia — a pus cu îndrăzneală la baza uneia din missele sale cîntecul popular englez *Westron Wynde*. El este cunoscut mai ales pentru marea sa missă pe şase voci, *Eugebone,* care datează din perioada deplinei sale maturităţi creatoare ; această lucrare nu este cu nimic mai prejos decît cele mai bune produse ale polifoniei neerlandeze şi se remarcă în special prin prospeţimea sa melodică.

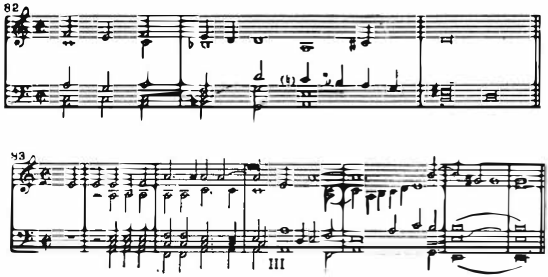
Tallis, care s-a menţinut în serviciu fără întrerupere în timpul domniei lui Eduard, a Mariei şi a Elisabetei (cu toată atitudinea diametral opusă a acestor monarhi în problemele religiei), s-a născut, pe cit se pare, în jurul anului 1510 şi a murit în 1585. El a devenit celebru printr-o serie de *Cantiones* (pe textele unor lamentaţii) şi prin vestitul său motet de patruzeci de voci *Spem in alium nunquam habui* („N-am sperat în nimic altceva"), în care vocile sînt împărţite în opt grupuri corale. Vocile intră, de regulă, antifonic, cu excepţia a trei culminaţii, în care toate cele patruzeci de voci cîntă concomitent (ultima culminaţie cuprinzînd 70 de măsuri) [173]. În *Lamentaţiile* sale, Tallis creează imagini tragice de o mare forţă :



* Christopher Tye s-a născut în anul 1498 şi a murit în 1572. În tinereţe, el a fost cîntăreţ la colegiul regal din Cambridge, iar între anii 1541 şi 1561 (poate, cu întreruperi) a activat ca organist al catedralei.



Pentru stilul sever, reținut și expresiv al lui Tallis, sînt caracteristice următoarele cadențe, în care întîlnim o conducere a vocilor tipică pentru acest compozitor, iar mai tîrziu și pentru Byrd :



Polifonia engleză de cult a ajuns la maximum de dezvoltare în creația lui Byrd, despre care se presupune că a fost elev al lui Tallis și pe care englezii au obiceiul să-l compare cu Palestrina, Victoria și chiar cu Shakespeare.

William Byrd s-a născut, pe cît se pare, în anul 1543 * și a învățat, probabil, la „Capela copiilor" *(Children Chapel),* deși există și ipoteza că el ar fi fost corist al catedralei sf. Paul. La vîrsta de numai 20 de ani (în

* Cu toate eforturile biografilor lui Byrd, data exactă și locul nașterii lui nu au putut fi stabilite [17]. V. în această problemă documentata monografie a lui Fellows consacrată lui Byrd (publ. în 1936), de unde au fost împrumutate datele biografice citate aici.

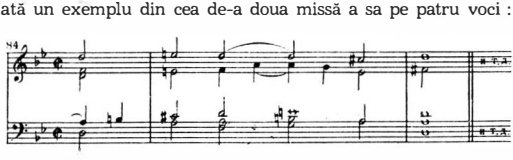
anii 1562—1563), Byrd a fost numit organist al catedralei din Lincoln, rămînînd în acest post pînă în anul 1572 ; în acest an, se presupune că a fost angajat ca ajutor al lui Tallis în capela regală, unde a îndeplinit funcțiunea de organist. Activitatea din capela regală a dus la o strînsă colaborare a acestor doi mari compozitori englezi — bătrînul Tallis și destul de tînărul Byrd. Ambii compozitori au primit concomitent — în anul 1575 — un privilegiu special, care le dădea dreptul de a edita lucrări muzicale ; obținînd acest drept, Tallis și Byrd au publicat împreună, în același an, *Cantiones sacrae* („Cîntece sacre"). Între anii 1577 și 1592, Byrd a trăit în localitatea Harlington, aproape de Londra, iar începînd din anul 1593, a stat la țară, în Essex (casa unde a locuit Byrd se numea Stondon Place). Aici el a trăit, probabil, pînă la moartea sa, care a survenit la 4 iulie 1623, cînd compozitorul avea 80 de ani. În ultima perioadă a vieții sale, Byrd, care continua să ocupe, formal, postul de organist al capelei regale, însă se pare că de fapt nu mai activa, a ajuns să fie socotit cel mai important reprezentant al muzicii engleze.

Din nefericire, destul de puținele date despre viața lui Byrd se referă aproape exclusiv la relațiile lui mondene și de afaceri și nu ne spun nimic despre drumul său creator. Deși Byrd a fost catolic și a trăit în perioada cînd Reforma a repurtat victoria în Anglia, el a reușit să evite represaliile. Acest fapt se explică nu numai prin marele talent și renume al compozitorului, ci și prin indiferența lui față de problemele religiei : rămînînd formal catolic, Byrd a scris cu un deosebit zel și succes muzică pe text englez pentru serviciul religios anglican *, continuînd în același timp să creeze și lucrări pe text latin pentru serviciul catolic ; o astfel de situație nu era posibilă decît în Anglia acelei vremi !

În creația sa, Byrd s-a manifestat ca un compozitor extrem de multilateral. El a scris misse catolice, gradualuri, motete pe text latin, muzică bisericească anglicană (două liturghii), *antheme engleze*. În același timp, în creația lui ocupă un loc important cîntecele laice (unele cu caracter de madrigal), ansamblurile de cameră pentru instrumentele cu coarde și în sfîrșit piesele pentru clavecin.

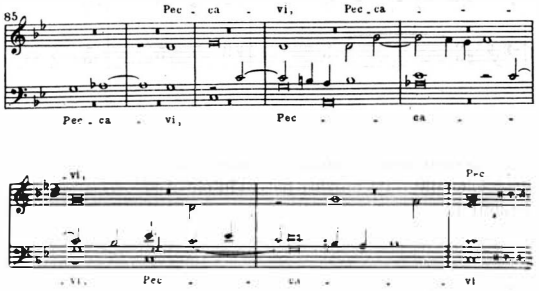
Byrd a fost un mare novator în domeniul madrigalului și în acela al pieselor instrumentale. Însă lucrările lui cele mai monumentale și cele mai desăvîrșite din punct de vedere tehnic aparțin polifoniei catolice de cult. Aici atrag atenția, în primul rînd, umanismul lui Byrd și expresivitatea emoțională a muzicii sale. Pentru întruchiparea concepției sale, el nu ezita să utilizeze procedee polifonice și armonice extrem de îndrăznețe.

Iată un exemplu din cea de-a doua missă a sa pe patru voci :

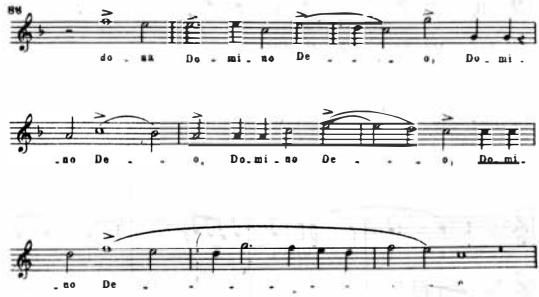


* *Great Service*, („Liturghia mare") *Short Service*, („Liturghia mică"), o serie de *antheme* — de exemplu, acelea care încep cu cuvintele : *This day Christ was born* („Astăzi s-a născut Hristos"), *Sing joyfully* („Cîntați cu veselie"), *Praise our Lord all ye Gentiles* („Păgîni, lăudați-l pe domnul nostru").

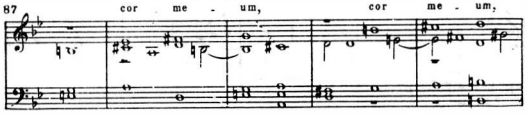
În motetele sale pe text latin, Byrd obține efecte deosebit de expresive, mai ales pe cuvîntul *Peccavi* („Am păcătuit"):

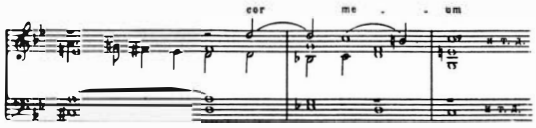


sau pe cuvintele *dona Domino Deo* („dăruiește-i domnului dumnezeu"):

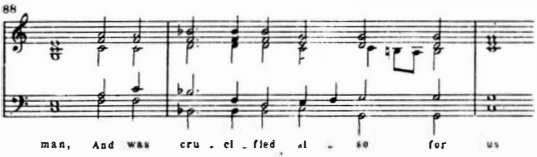


Muzica motetului în mi major al lui Byrd pe cuvintele *subversum est cor meum* („inima mea e răscolită") se remarcă printr-o mare îndrăzneală:

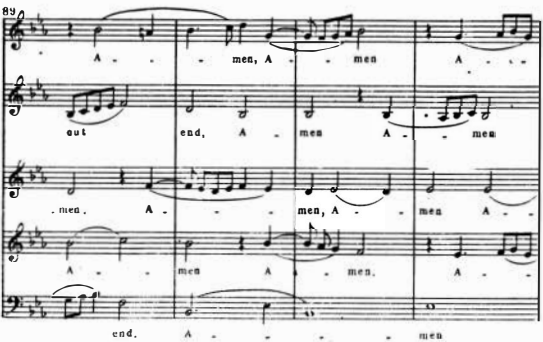


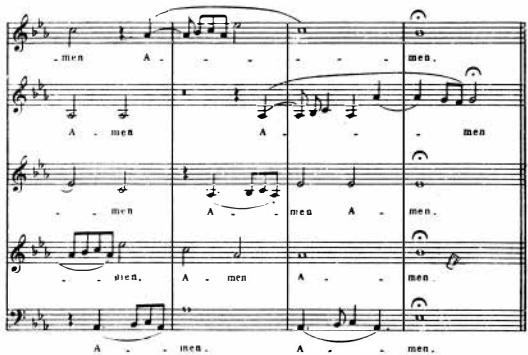


Byrd este la fel de sincer şi spontan şi atunci cînd scrie muzică pe text englez pentru biserica anglicană, după cum ne putem convinge din numeroase exemple. Iată muzica pe cuvintele *And was crucifixed* („Şi a fost răstignit") :

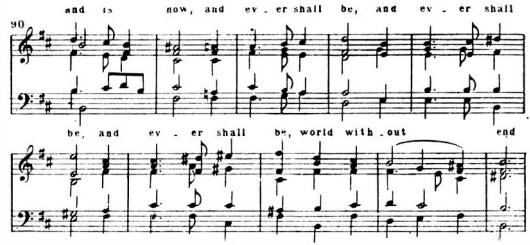


Iată culminaţia viguroasă de la sfîrşitul lui Gloria din prima liturghie anglicană :



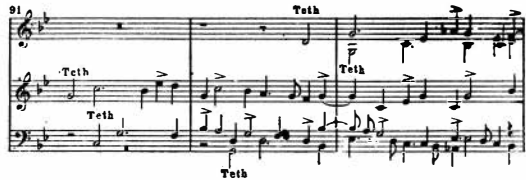


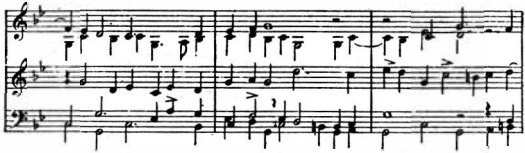
sau Gloria din cea de-a doua liturghie anglicană :

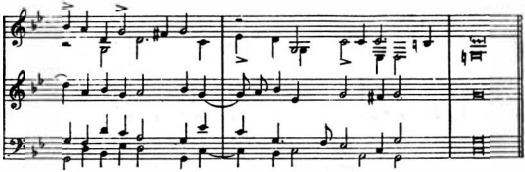


Aici se remarcă totodată şi aplicarea cu succes a unuia din principiile muzicii anglicane de cult, şi anume concordanţa dintre diferitele sunete ale melodiei şi cuvintele textului [175].

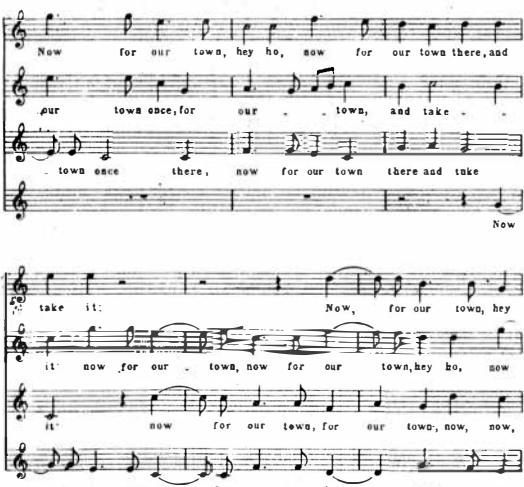
Alături de aceste trăsături pozitive ale creaţiei lui Byrd, trebuie relevată şi excelenta lui tehnică contrapunctică. Vom da ca exemplu nr. 25 din culegerea *Cantiones sacrae* (1575), pe textul *Diliges Dominum Deum* („Să-l iubeşti pe domnul dumnezeu"), lucrare scrisă pentru două coruri de cîte patru voci :

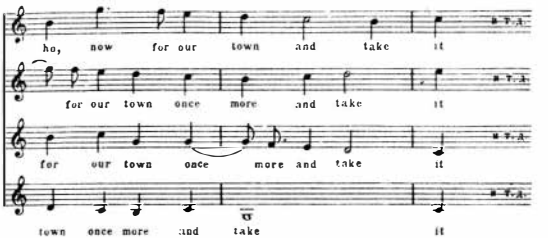






Măiestria contrapunctică a lui Byrd și excepționala libertate în elaborarea grupărilor ritmice se remarcă în Gloria din cea de-a doua liturghie anglicană, dar mai ales în motetul *De lamentatione Jeremiae prophetae* („Lamentația profetului Eremia") :





IV

Născut în anul 1453 *, cu 40 de ani mai tîrziu decît Byrd, contemporanul mai tînăr al acestuia, Gibbons (mort cu numai 2 ani mai tîrziu decît Byrd) a fost ultimul mare maestru polifonist englez, cu care se încheie perioada de înflorire a polifoniei engleze de cult, precum şi aceea a eflorescenţei strălucite, însă scurte, a artei rafinate a madrigaliştilor şi virginaliştilor englezi.

Spre deosebire de alţi polifonişti englezi din acea vreme şi. în primul rînd, spre deosebire de Byrd, Gibbons *nu a scris de loc,* pe cît se pare, muzică pe text latin pentru missa catolică. Numeroasele lucrări de cult rămase de la el sînt scrise exclusiv pentru serviciul religios anglican. O altă trăsătură caracteristică a creaţiei lui Gibbons este *rolul din ce în ce mai important* pe care îl joacă în muzica lui de cult monodia, care ia în mod vădit locul facturii polifonice. Totodată, numerele vocale solistice posedă un acompaniment instrumental de sine stătător (la orgă sau la instrumentele cu coarde). Chiar şi în muzica sa de cult, Gibbons foloseşte din ce în ce mai mult noul stil al declamaţiei expresive (monodia cu acompaniament) **.

Aşa dar, perioada de înflorire maximă a polifoniei ia sfîrşit.

Cu toate acestea, cele expuse mai sus constituie o mărturie a considerabilei dezvoltări a polifoniei de cult în Anglia, nu numai în perioada dominaţiei catolicismului, ci şi după instaurarea bisericii anglicane, care dispunea de posibilităţi la fel de mari în ce priveşte cantitatea şi calitatea mijloacelor de execuţie.

Într-adevăr, corurile catedralelor engleze numărau pînă la 60 de corişti, cel mai mare fiind efectivul capelei regale din Londra *(Chapel*

---

* Pînă de curînd, ca loc al naşterii lui Gibbons era socotit Cambridge, unde au trăit părinţii săi. Dar în Grove Dictionary (ediţia din 1940) autorul articolului despre Gibbons combate această ipoteză şi afirmă că acest compozitor s-a născut la Oxford. Începînd din anul 1596, Gibbons a fost cîntăreţ la King's College din Cambridge, iar în 1603, la Londra. În anul 1604, el este numit organist la Capela regală (*Chapel Royal*) ; în anul 1606, primeşte titlul de bacalaureat în muzică la Cambridge, iar în 1623 devine bacalaureat şi doctor în muzică la Oxford. În anul 1623, îl găsim în postul de organist la Westminster Abbey. Gibbons a murit la 5 iunie 1625 la Canterbury.

** Tendinţe analoge se remarcă şi în muzica „Măştilor".

Royal), vestite pe atunci, care angaja pe cei mai buni interpreți din țară. Afară de cor, la execuția muzicii de cult luau parte, pe cît se pare, numeroși organiști — fapt confirmat, printre altele, de marele număr de compozitori care s-au ridicat din rîndurile organiștilor.

Răspîndirea protestantismului în Anglia s-a răsfrînt puternic asupra întregii culturi din perioada pe care o studiem și și-a pus amprenta și asupra vieții muzicale a țării. De aceea, socotim necesar să ne ocupăm mai în detaliu de problema dezvoltării și a fixării Reformei în Anglia, precum și de particularitățile serviciului religios anglican.

V

După cum am arătat mai sus, una din trăsăturile specifice ale umanismului englez a fost faptul că el a coexistat și „s-a întrețesut" cu Reforma engleză, care — spre deosebire de Reforma cehă și, într-o anumită măsură și de cea germană — a pornit „de sus", fiind efectuată din inițiativa regelui. Această particularitate a ei a exercitat o influență considerabilă asupra artei muzicale engleze. Pregătirea Reformei în Anglia a durat cîteva secole. Se știe cu cîtă greutate a fost impus în această țară catolicismul, datorită unei serii întregi de condiții istorice concrete ale vieții sociale. În ultimă instanță, chiar și după introducerea oficială a catolicismului în insulele Britanice, aici au continuat să se mențină — mai ales în regiunile cele mai izolate ale Irlandei — ritualurile și tradițiile populare locale din era pre-creștină.

Guvernul și parlamentul englez au luptat din cele mai vechi timpuri contra autorității papei și s-au străduit să pună mîna pe pămînturile stăpînite de biserică. În a doua jumătate a secolului XIV, drept rezultat al unui val întreg de răscoale țărănești, s-a intensificat considerabil mișcarea ce milita pentru o reformă bisericească, mișcare îndreptată în special împotriva bisericii romano-catolice. Aceste tendințe reformatoare s-au afirmat deosebit de categoric în învățătura lui John Wycliffe (n. în jurul anului 1320, m. în 1384) și a adepților săi numiți lollarzi.

Contrar tradiției catolice, care cerea ca serviciul religios să fie celebrat exclusiv în limba latină, Wycliffe, afirmînd că biblia este principalul izvor al credinței, proclama dreptul fiecărui popor de a o studia în limba țării sale. De aceea, Wycliffe a tradus biblia în limba engleză și și-a scris tot în limba engleză tratatele și pamfletele.

Wycliffe și lollarzii cereau încă în secolul XIV confiscarea domeniilor bisericești.

Pasul decisiv în efectuarea Reformei a fost făcut de Henric VIII, care, printr-o serie de statute (1533—1534, 1536, 1539—1543), a pus capăt dominației papilor asupra bisericii engleze, și aceasta nu fără foloase personale: regele a confiscat toate averile mănăstirești, pe care le-a luat el însuși în stăpînire, și a devenit capul bisericii engleze, care a fost numită anglicană *. Începînd din anul 1559, limba engleză a devenit limbă de cult. La sfîrșitul anului 1549 a fost introdusă noua liturghie a bisericii

* Prin statutul din anul 1536, au fost desființate 376 de mănăstiri. În total, de pe urma exproprierii averilor mănăstirești (pe care Marx a numit-o „jaf"), regele a pus mîna pe 645 de mănăstiri, 90 de colegii, 110 spitale și 237 de capele [176].

anglicane, *The Book of common Prayer*, care, în anul 1552, a fost aprobată de parlament. În sfîrșit, după o scurtă perioadă de restaurare a catolicismului sub Maria Tudor (1553—1558), biserica anglicană a fost legalizată definitiv în primii ani ai domniei reginei Elisabeta.

Spre deosebire de intransigența și consecvența puritanismului *, care avea să triumfe mai tîrziu, Reforma engleză era ambiguă și bazată pe compromisuri. Într-adevăr, statutul bisericii anglicane avea, după cuvintele lui Marx, „un caracter pe de-a-ntregul romano-catolic" [177]; serviciul bisericesc anglican și muzica de cult au păstrat caracterul pompos al ritualului catolic. Acest fapt este semnalat și de Erasmus din Rotterdam, în însemnările sale în legătură cu muzica bisericii engleze **. Serviciul religios în capela Elisabetei era acompaniat nu numai la orgă, ci și la alte instrumente, ca tromboanele și cornetele — după cum comunică Neal în lucrarea sa *History of the Puritans*.

De fapt, biserica anglicană se mulțumește să înlocuiască limba latină cu cea engleză, iar în muzică, să interzică polifonia complicată, pretențioasă ***.

Această lipsă a unor mari deosebiri de principiu între biserica anglicană și cea romano-catolică, precum și între serviciul religios al uneia și al celeilalte, ne explică în mare măsură comportarea oamenilor politici, dintre care unii făceau parte din rîndurile clerului, precum și atitudinea față de biserică a muzicienilor și caracterul creației muzicale legate de cult.

Este evident că, în aceste condiții, umanismul putea face casă bună cu protestantismul. Erau frecvente cazurile cînd compozitori catolici erau solicitați să scrie muzică pentru biserica anglicană. Trecerea din interes de la o convingere religioasă la alta a devenit pe atunci un fel de obicei al înalților demnitari, ba chiar și al regilor Angliei. Henric VIII „îi ardea cînd pe luterani, cînd pe papiștași" [178]; „Cranmer, care, sub Henric VIII, trimitea pe rug pe oamenii care nu credeau în transsubstanțiere, era gata acum să trimită pe rug pe acei care credeau în ea" [179]; Ridely a fost, pe timpul lui Henric VIII, un episcop *catolic* care trimitea pe rug *catolicii* pentru negarea supremației regelui și pe *protestanți* pentru negarea transsubstanțierii; pe timpul lui Eduard, el a fost episcop *protestant*, negînd el însuși transsubstanțierea și trimițîndu-i pe rug pe *protestanți*..." [179a], în sfîrșit, „Elisabeta a fost la început catolică, apoi protestantă, după aceea din nou catolică sub domnia Mariei, care o numise moștenitoarea tronului", iar mai tîrziu, cînd a devenit regină, a introdus legi draconice împotriva catolicilor!

Aceste combinații politice, care, după cum vedem, înglobau și domeniul religiei, au devenit o trăsătură caracteristică a moravurilor vîrfurilor claselor avute. Aceste moravuri au fost satirizate fără cruțare, pe bună

* În perioada de care ne ocupăm, puritanismul abia își concentra puterile și încă nu se bucura de o largă popularitate: să ne amintim cu cîtă virulență îi ironiza Ben Jonson pe puritanii drept-credincioși.

** Nu numai Erasmus, ci și alți studenți străini erau frapați — după cum scrie dînsul — de „excesele" muzicii engleze din acea vreme.

*** De altfel, nici în perioada anterioară Reformei muzica bisericească nu se caracteriza printr-o complexitate excesivă. E destul să ne gîndim la lucrările lui Dunstable, polifonist de frunte dinaintea Reformei.

dreptate, într-un vechi cîntec popular englez, tradus din limba germană de însuşi F. Engels. Iată începutul acestui cîntec, al cărui erou este un oarecare vicar din Bree :

Cînd Carol sprijinea cu zel
Credinţa anglicană,
Afuriseam şi eu, ca el,
Biserica romană.
Chiar domnul, — dăscăleam pe-ai mei, —
L-a uns pe-al nostru rege
Şi-n iad vor merge toţi acei
Ce sînt de altă lege.
Ca toate-i mai presus mereu
Un lucru pentru mine :
Oricine-i rege-n ţară, eu
Vicar la Bree voi rămîne.
Pe tron cînd Iacob s-a urcat
Şi papistaşii-ndată
Puteri depline-au căpătat
În ţara asta toată,
În iezuit drept-credincios
Schimbat într-o clipită,
Spre maica Romă am întors
Privirea mea smerită.
Ca toate-i mai presus mereu
Un lucru pentru mine :
Oricine-i rege-n ţară, eu
Vicar la Bree voi rămîne.
Cînd Wilhelm a venit apoi*
În Anglia degrabă,
Să-i facă legi şi rosturi noi,
M-am pus şi eu pe treabă ;
Şi fulgeram de la altar :
Ajunge cu robia !
Porniţi la luptă aşadar,
Să-nfrîngeţi tirania !
Ca toate-i mai presus mereu
Un lucru pentru mine :
Oricine-i rege-n ţară, eu
Vicar la Bree voi rămîne.
Etc. [180]

VI

Una din consecinţele Reformei a fost o simplificare relativă a scriiturii muzicii de cult, renunţarea la contrapunctul complicat, cîntatul textului versificat al rugăciunilor în limba engleză într-o factură simplă pe patru voci.

* Wilhelm de Orania, care l-a detronat pe Iacob II (N. trad.).

O altă particularitate a fost promovarea unor genuri noi, dintre care, ca și la protestanții francezi și germani, au căpătat o importanță deosebită *psalmii metrizați* *, care erau executați atît în biserică, cît și în casele oamenilor. Acești psalmi erau scriși în contrapunct, notă contra notă, pe o melodie originală creată de compozitor sau pe o melodie populară larg răspîndită.

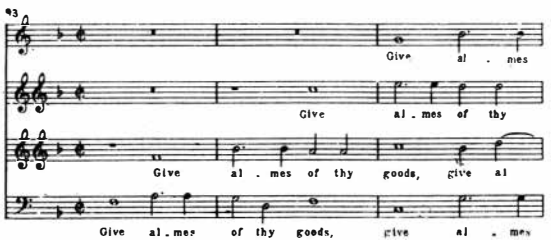
Trebuie de asemenea semnalată crearea „motetului laic" — gen de tranziție, apropiat de madrigal.

Răspîndirea executării psalmilor în casă, în limba maternă, a dus la o oarecare *democratizare* — bine înțeles, relativă a muzicii engleze bisericești : dacă păturilor largi ale populației le-a fost interzis cititul bibliei traduse în limba engleză, în schimb în domeniul muzicii au fost publicate culegeri de cîntece destinate special „să fie citite și cîntate de toți cei care o doresc" **. Astfel, în anul 1549 au fost publicate două culegeri de „parafraze în versuri" — una fără note, iar cealaltă cu o armonizare pe patru voci a unei melodii de coral gregorian, încredințate tenorului.

Serviciul religios anglican continua să fie cîntat de coruri profesionale, partida vocii superioare fiind încredințată unor cîntăreți special instruiți, iar vocile de alto, tenor și bas fiind lăsate în seama așa-numiților „cîntăreți laici" *(lay clerks)*. Muzica era scrisă, de regulă, în factura polifonică, care, pe timpul lui Henric VII, constituise o noutate, însă acum devenise ceva tradițional, convențional. Prima liturghie anglicană redactată în întregime în limba engleză a fost creată de Merbecke în anul 1549.

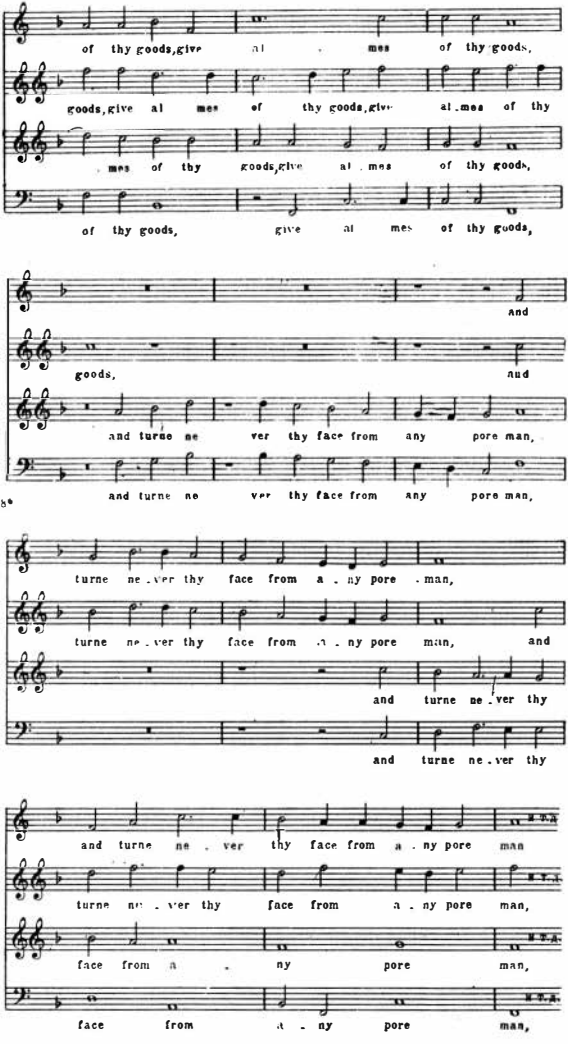
Pentru serviciul anglican luat în totalitatea sa, a fost la început tipică încercarea de a *îmbina* trăsăturile stilistice ale unei muzici mai *simple, accesibile* păturilor largi ale populației, cu trăsăturile pompoase, ce caracterizau cîntările catolice.

Ca model tipic de muzică bisericească anglicană, putem cita următorul ofertoriu de Tye :



* Este semnificativ faptul că între anii 1560 și 1600 au apărut vreo 19 ediții de psalmi metrizați cu muzică [b1].

** *„it maye... be read and songs by all men".*


of thy goods, give al mes of thy goods,
goods, give al mes of thy goods, give al mes of thy
mes of thy goods, give al mes of thy goods,
of thy goods, give al mes of thy goods,
and
goods, and
and turne ne ver thy face from any pore man,
and turne ne ver thy face from any pore man,
turne ne ver thy face from a ny pore man,
turne ne ver thy face from a ny pore man, and
and turne ne ver thy
and turne ne ver thy
and turne ne ver thy face from a ny pore man
turne ne ver thy face from a ny pore man,
face from a ny pore man,
face from a ny pore man,

Aici, pompa se îmbină cu transparența și simplitatea facturii ; se acordă atenție intonării corecte și inteligibile a textului, precum și frazării lui adecvate. Lipsesc pretențioasele ornamentații mărunte, ce caracterizează unele lucrări catolice. Totuși, cu ajutorul unor astfel de mijloace modeste, limitate, se ajungea adesea la crearea unei muzici expresive, pline de sentiment. Reprezentanți de seamă ai unui astfel de stil au fost Tye și Tallis, care au scris lucrări pentru serviciul religios anglican, atît pe texte latine, cît și engleze.

SHAKESPEARE ȘI MUZICA DIN VREMEA SA

I

Bineînțeles, tabloul culturii muzicale engleze, prezentat aici, ar fi incomplet și unilateral, dacă n-am încerca să punem în lumină, măcar în linii generale, legăturile și raporturile care au existat pe atunci între această cultură și creația marelui dramaturg englez.

De sigur, problema legăturilor creației lui Shakespeare cu muzica depășește cu mult cadrul acestui volum — mai ales datorită faptului că majoritatea covîrșitoare a lucrărilor muzicale pe teme shakespeariene au fost create mult mai tîrziu — în secolele XVIII—XIX : abia în aceste secole s-a manifestat în deplinătatea sa influența dramaturgiei shakespeariene asupra muzicii. Ne vom mulțumi să prezentăm aici relațiile lui Shakespeare cu muzica din vremea sa. Și în legătură cu această temă mult mai particulară există o vastă literatură, care include o serie de studii amănunțite. Dintre acestea, merită o mențiune deosebită lucrarea capitală a lui E. W. Naylor *Shakespeare and music* și cartea lui G. H. Cowling *Music on the Shakespearean Stage* („Muzica pe scena shakespeariană"), fără a mai vorbi de numeroase alte lucrări. În muzicologia sovietică această problemă a fost pusă în lumină în lucrările prof. K. A. Kuznețov și I. I. Sollertinski.

Se înțelege că vigurosul geniu al lui Shakespeare a trebuit să lase o amprentă adîncă în muzica din vremea sa — atît într-un sens mai larg, cît și într-unul mai restrîns.

Într-un înțeles mai larg, drama shakespeariană a exercitat influență asupra muzicii prin însăși bazele estetice ale artei lui Shakespeare sau prin concepțiile artistice, prin principiile generale ale dramaturgiei sale. Legătura lui Shakespeare cu poporul, realismul său, caracterul concret și multilateralitatea imaginilor sale tipice, dezvăluirea profundă a contradicțiilor din viața de toate zilele, capacitatea inegalabilă de a îmbina tablourile ample, generale, cu justețea și ascuțimea caracteristicilor individuale — toate acestea și-au pus amprenta pe muzica engleză, încă în secolele XVI—XVII. Acesta este cazul unor imagini populare realiste din creația virginaliștilor, imagini în care înșiși contemporanii au văzut trăsă-

turi ale umorului shakespearian. Cele mai bune piese cu program ale lui J. Farnaby se remarcă printr-o mare justeţe şi plasticitate a caracterizării psihologice. Numeroase lucrări vocale ale madrigaliştilor englezi au fost scrise pe texte shakespeariene. Unele din ele conţin imagini de un înalt nivel poetic : de exemplu , *It was the lover and his lass* („Îndrăgostitul şi iubita lui") de Thomas Morley şi altele. Influenţa fructuoasă a creaţiei shakespeariene s-a făcut puternic simţită în lucrările lui H. Purcell. Ne referim nu numai la muzica scrisă de acest compozitor pentru piesele lui Shakespeare *Furtuna, Timon din Atena* şi altele, ci şi la remarcabila lui operă *Didona şi Enea.* Faptul că Purcell, cel mai mare compozitor naţional al Angliei, a reuşit să înfrîngă influenţa muzicii de curte şi bisericeşti şi să creeze imagini deosebit de strălucite, veridice, desprinse din viaţă, se datorează, mai mult ca sigur, şi teatrului shakespearian. Influenţa acestuia se remarcă mai ales în scenele populare sucolente, pline de contraste, din *Didona şi Enea,* în zugrăvirea multilaterală, caracterizată prin profunzime psihologică, a figurii eroinei, în desfăşurarea originală, pe mai multe planuri, a acţiunii, în folosirea fanteziei basmelor populare pentru dezvăluirea situaţiilor desprinse din viaţă şi a ciocnirilor dramatice.

Într-un cuvînt, încă de pe atunci concepţiile artistice ale lui Shakespeare şi principiile realiste, populare, ale dramaturgiei sale exercitau asupra muzicii o influenţă care nu era decît firească. Iată ce am avut în vedere, referindu-ne la influenţa shakespeariană într-un sens mai larg.

Dar trebuie luată în consideraţie şi influenţa lui Shakespeare asupra muzicii — şi, pe de altă parte, influenţa muzicii asupra lui Shakespeare — şi dintr-un alt punct de vedere, mai particular, dar nu mai puţin important. Este vorba nu numai de concepţiile artistice generale ale lui Shakespeare sau de întruchiparea acestor concepţii, în dramaturgia sa : este vorba de locul pe care, în conformitate cu aceste concepţii, îl ocupă muzica în lucrările sale, de importanţa ce i se conferă şi de formele concrete pe care ea le îmbracă. Or, locul şi importanţa ei este de prim ordin. În orice caz, putem semnala următoarele linii principale pe care le urmează Shakespeare atunci cînd introduce muzica în teatrul său şi cînd formulează şi rezolvă problemele de estetică muzicală legate de dramaturgie.

În primul rînd, Shakespeare pune ideile şi aforismele sale referitoare la muzică în gura personajelor din dramele şi comediile sale şi le formulează adesea şi în lucrările aparţinînd altor genuri (în sonete). Se înţelege că aceste discuţii moral-filozofice sau estetice despre muzică — discuţii introduse episodic în sonete, comedii sau cronici — exprimau concepţiile cele mai avansate din acea vreme în legătură cu arta muzicală şi răsunau de pe scena teatrului celui mai popular şi mai înaintat, fiind deosebit de convingătoare atît pentru publicul larg, cît şi pentru muzicieni.

Trăsăturile cele mai importante şi mai generale ce caracterizează aforismele lui Shakespeare în legătură cu muzica sînt, bine înţeles, spiritul lor umanist şi orientarea lor democratică. În acest sens, ele sînt diametral opuse atît concepţiilor mistice din estetica muzicală a clericaliştilor, cît şi tendinţei sibarite de a transforma muzica într-un mijloc de distracţie pentru trîntori, care se mulţumeau să savureze jocurile de sunete, fără a face vreun efort de gîndire : după cum se ştie, o asemenea tendinţă era extrem de răspîndită în cercurile aristocratice ale curţii.

După cum susține Shakespeare, muzica nu este un scop în sine, o artă destinată exclusiv să mîngîie auzul. Oamenii exprimă cu ajutorul muzicii ideile și sentimentele lor, precum și relațiile lor reciproce. De aceea, muzica este incompatibilă cu egoismul. Ea ne învață, iar la nevoie ne mustră, acesta fiind sensul ei ascuns. De aceea, ea ne desfată și atunci cînd exprimă durerea sau chiar cînd ne provoacă sfîșietoare mustrări de conștiință. Această idee este exprimată în *Sonetul VIII* :

Cînd muzică asculți, îți vine-a plînge ?
Ceva frumos te poate dar mîhni ?
De ce-o iubești, cînd inima ți-o frînge
Și-ți dă tristeți în loc de bucurii ?
Vezi — sunetele astea minunate,
Ce se unesc în armonii cerești,
Te ceartă blînd, că în singurătate,
Închisă-n tine, viața ți-o trăiești.
Să iei aminte : strunele-și mărită
Suava voce într-un singur cînt,
La fel cum o familie unită
Rostește-n cor același drag cuvînt... [182]

Unii eroi shakespearieni declară că muzica este un mijloc de „educare a sentimentelor". Poetul glorifică marea ei capacitate de a emoționa. Ea generează dragostea de oameni — de aceea, ea trebuie cultivată și încurajată. Astfel, în *A douăsprezecea noapte*, ducele exclamă :

Cu muzică iubirea se hrănește ;
Cîntați-mi așa dar !

Din toate acestea rezultă că, în viața umană, muzica este ceva extrem de important și necesar, legat indisolubil cu universul interior și comportarea practică a oamenilor. De aceea, atitudinea față de muzică devine un indice al profilului moral al omului sau, dacă vrem, o latură esențială a criteriului însuși al moralei. Astfel, vestitul aforism din „Negustorul din Veneția" afirmă că indiferența față de muzică este un semn al josniciei și al viciilor naturii umane.

În aceste cuvinte ale sale despre muzică și în altele similare, Shakespeare nu se mulțumește să exprime concepțiile artistice ale țării și epocii sale, ci se află în avans față de ele — după cum a fost semnalat în repetate rînduri în legătură cu întreaga creație shakespeariană. Astfel de idei nu îmbracă totdeauna la el forma aforismului : adesea, în desfășurarea acțiunii dramatice, ele se întrețes organic cu un dialog liric sau se întrupează într-o replică legată indisolubil nu numai cu caracterul personajului care o rostește, ci și cu situația respectivă. În asemenea cazuri, ele joacă un rol activ în dramaturgia piesei. Astfel, sînt pline de un profund conținut estetic cuvintele aruncate parcă în treacăt de Don Adriano în *Love's Labour's Lost* („Zadarnicele strădanii ale dragostei") :

„Băiete, cîntă ; mintea mea
Strivită-i sub a dragostei povară".

Aceasta înseamnă : atunci cînd sentimentele, pasiunile copleşesc raţiunea, să chemăm muzica în ajutor. Prin urmare, muzica dă puteri raţiunii. Nu din întîmplare atitudinea faţă de muzică este una din trăsăturile cu ajutorul cărora Shakespeare defineşte caracterul unora din personajele sale. Astfel, Cezar, spunîndu-şi părerea despre Cassius, îl prezintă ca pe un om care urăşte muzica. În *Mult zgomot pentru nimic*, sînt semnalate în treacăt, pe fugă, unele înclinaţii muzicale ale lui Benedick. În *Femeia îndărătnică*, firea violentă a Katharinei se manifestă prin comportarea ei faţă de instrumentele muzicale *.

Într-un dialog din *Romeo şi Julieta*, Romeo îi vorbeşte Julietei despre muzică, în cuvinte simple, profunde şi pline de emoţie ; el afirmă că muzica este expresia cea mai desăvîrşită a înaltei bucurii umane, pe care este capabilă s-o întruchipeze prin intermediul fanteziei creatoare a artistului. Cupa fericirii celor doi îndrăgostiţi e plină pînă în vîrf, limba umană este prea săracă pentru a exprima simţămintele lor : de aceea, Romeo cheamă arta în ajutor ; el vrea ca imaginea fericirii sale să-şi afle expresia în bogatul limbaj al muzicii.

Am putea da numeroase alte exemple de acest fel. Ideile umaniste ale lui Shakespeare în legătură cu muzica îşi găsesc, pe buzele eroilor săi, o expresie plastică, plină de culoare : aceasta este una din liniile principale pe care le urmează arta muzicală pentru a pătrunde în teatrul lui dramatic, unde îi este rezervat unul din locurile principale.

Însă această linie nu este unica. Shakespeare, care — după cum vedem — a fost un excelent cunoscător al muzicii şi al esteticii muzicale din vremea sa, nu s-a mulţumit cîtuşi de puţin *să discute* despre muzică pe scena teatrului. Sunetele înseşi ale muzicii iau parte la acţiunea dramatică ce se desfăşoară pe scenă. În tragedii, comedii, cronici, în cursul desfăşurării acţiunii şi în legătură cu ea, dramaturgul zugrăveşte adesea, în puţine trăsături de penel, însă extrem de plastic, tablouri din viaţa muzicală a ţării şi epocii sale. Se ştie că, în treizeci şi două din cele treizeci şi şapte de lucrări dramatice ale lui Shakespeare, muzica figurează în text. Afară de aceasta, Shakespeare a lăsat peste trei sute de remarci regizorale legate de muzică. Tot acest material a fost însumat şi analizat cu grijă în vasta literatură consacrată acestei probleme şi mai ales în lucrarea capitală a lui E. W. Naylor, pe care am menţionat-o mai înainte. Genurile muzicale alese de dramaturg şi — ca să zicem aşa — forma muzicii se află de obicei în strictă concordanţă cu situaţia scenică şi cu diferitele posibilităţi ale montării. În momentele lirice, Shakespeare introduce cîntece care farmecă prin veridicitate, prin conţinutul lor de viaţă, prin bogăţia lor emoţională, prin caracterul profund popular al limbajului şi al imaginilor poetice. Nu degeaba şi-au găsit aceste cîntece o întruchipare muzicală adecvată în creaţia compozitorilor clasici. Aşa este vestitul cîntec al Desdemonei (Rossini, Verdi, Haciaturian etc.) ; cîntecul Ofeliei nebune, care şi-a atras elogiile entuziaste ale lui Belinski ; cîntecele din *Mult zgomot pentru nimic*, care au atras atenţia compozitorilor sovietici (vom menţiona, printre altele, *Privighetoarea şi trandafirul* de T. Hrennikov, cîntec care se bucură de o largă popularitate în Uniunea Sovietică. Cîn-

* În timpul unei lecţii de muzică, Katharina sparge lăuta în capul lui Hortensio, care a cutezat să-i atragă atenţia asupra greşelilor comise (N. trad.)

tecul-serenadă al lui Proteus din *Doi tineri din Verona* și acela al lui Cloten din *Cymbeline,* l-au inspirat pe Schubert.

Sfera de imagini și sentimente din cîntecele lui Shakespeare este foarte vastă. Este suficient să menționăm, în alt plan, cîntecele bufonilor din *Regele Lear* și din *A douăsprezecea noapte* — modele clasice ale acelei ironii shakespeariene pe care A. G. Rubinstein a asemuit-o mai tîrziu cu ironia din scherzo-urile bethoveniene, în cartea sa *Discuție despre muzică.*

Întîlnim apoi cîntece de leagăn, cum este cîntecul glumeț, cu caracter de basm și cu refren, *You spotted snakes* („Voi, șerpi pestrițl"), cu care zînele o adorm pe Titania în *Visul unei nopți de vară.* În scenele de moarte, culminația lirică își găsește uneori expresia la Shakespeare în lamentațiile funebre — de exemplu, în *Cymbeline,* elegia cu acompaniament în scena în care frații Imogenei jelesc pierderea surorii lor : „Nu vei mai simți căldura soarelui", sau cîntecul funebru al lui Claudio din *Mult zgomot pentru nimic.*

Găsim uneori și cîntece-monologuri cu caracter de invocații : cîntecele Hecatei, regina vrăjitoarelor, din *Macbeth* — *Come away* („Plecați !" și *Black spirits* („Duhuri negre").

Lista ar mai putea fi lungită. Este semnificativ faptul că, în ce privește factura lor, cîntecele lui Shakespeare se apropie în general de genurile favorite de cîntece din Anglia acelei vremi — *catches, rounds, balade, madrigale.*

În teatrul shakespearian ocupă un loc important și muzica de dans. mai ales în scenele de serbări. Așa sînt dansurile festive din *Visul unei nopți de vară* — dansuri la fel de fermecătoare ca o viziune — sau dansurile sărbătorești din *Cymbeline.* „Povestea de iarnă" este plină de scene coregrafice. În unele lucrări intervin dansuri sumbre, demoniace, legate de imaginile fantastice ale forțelor răului. Să ne amintim de dansul sălbatic al vrăjitoarelor din *Macbeth,* înainte de dispariția lor, în scena din peșteră cu cele trei vedenii. Așa dar, și aici imaginile sînt foarte variate și sfera lor este extrem de vastă.

Muzica joacă un rol important și în procesiunile triumfale, funebre, ceremoniale ș. a. Indicațiile autorului în legătură cu caracterul muzicii sînt și aici cît se poate de precise : astfel, la apariția „personajelor susputse" răsună trîmbițele ; în procesiunile militare sînt adesea menționate oboaiele. În *Cymbeline,* Posthumus adoarme în închisoare și aude în vis o muzică solemnă. În fața ochilor lui trece un cortegiu în care muzicanții înconjoară pe tatăl și mama lui, urmați de frații lui, ce poartă rănile mortale primite în război. Marșurile funebre joacă un rol activ din punct de vedere dramatic în scenele culminante cu care se încheie tragediile *Hamlet, Regele Lear* și *Coriolan.*

Se întîlnesc în piesele lui Shakespeare și alte forme ale „activității muzicale", și anume, lecțiile de muzică. În *Femeia îndărătnică,* Hortensio o învață muzica pe Dianca. În *Hamlet,* Polonius îl sfătuiește pe Laertes să studieze muzica. În *Doi tineri din Verona,* Julia și Lucetta duc o discuție extrem de documentată despre muzică, despre elementele și mijloacele ei de expresie. Shakespeare menționează un mare număr de instrumente variate : vioara, viola da gamba, flautul, cornetul, lăuta, virginalul și altele. În special, trebuie semnalate cazurile cînd imaginea unui anumit

instrument muzical subliniază o idee sau exprimă un sentiment. Aşa este, în *Hamlet*, discuţia, bogată în înţelesuri, despre flaut sau, în *Sonetul CXXVIII*, cuvintele despre virginal, situate într-un alt plan — cel liric :

Iubita mea, adesea, cînd privesc
Cum degetele-ţi lunecă uşor,
Răpind dulci armonii ce mă vrăjesc
Acestui instrument din lemn sonor,
Invidiez al clapelor sprinţar
Şirag, ce saltă, mîna-ţi sărutînd,
În timp ce biata-mi gură acest har
În van rîvnit nu l-a avut niciciînd.
Ca să-mi alin aprinsul dor, pe loc
Cu-aceste clape soarta mi-aş schimba,
Căci, pe cît văd, doar ele au noroc
Şi-s vrednice de dezmierdarea ta.
Dar, dacă mîna-ţi vrea să le mîngîie
Pe ele, gura să mi-o dai doar mie * [183].

Aceste versuri nu sînt o simplă înşiruire de metafore : ele oferă un tablou viu, poetic, al cîntatului la virginal — nu mai puţin sugestiv decît o pînză a lui Bellini sau o gravură de Dürer. Astfel de tablouri, cu caracterul lor concret şi în acelaşi timp poetic, alcătuiesc o altă linie importantă pe care o urmează muzica în creaţia shakespeariană.

Însă ar fi eronat şi unilateral să credem că aceste cîntece şi marşuri, dansuri şi lecţii de muzică, ar constitui numai un „cadru" poetic al vieţii muzicale a vechii Anglii. Obiectivul lor este mult mai important. Muzica joacă în teatrul shakespearian un rol activ din punctul de vedere al dramaturgiei. Este vorba de întruchiparea scenică a concepţiilor despre muzică, formulată de Shakespeare în aforismele sale citate mai sus, precum şi în altele similare.

Astfel, Shakespeare ştia să înţeleagă şi să preţuiască acele resurse vaste şi variate în ce priveşte întruchiparea artistică nemijlocită a universului interior al omului, a sentimentelor, pasiunilor şi poftelor lui. Scenele sau episoadele în care această sferă lirică îşi găseşte expresia cea mai deplină sînt, în acelaşi timp, şi cele mai bogate în muzică — fie că aceasta răsună pe scenă, fie că este evocată în cuvinte poetice şi sugestive. Astfel de momente muzicale au un dublu rol. În unele cazuri, ele constituie o încununare a unor efuziuni lirice de sentimente exprimate cu ajutorul cuvîntului, intensificînd şi desăvîrşind redarea acestor sentimente. Aşa stau lucrurile, de exemplu, cu *Romeo şi Julieta*, în care „bogata limbă a muzicii" este menită să întruchipeze acel prea-plin de fericire care nu poate fi redat prin cuvinte. La fel se întîmplă şi în *Furtuna*, care a fost concepută de Shakespeare într-un plan apropiat de acela al spectacolelor muzical-dramatice. Aici. acţiunea scenică şi vorbirea tind în mod firesc, în multe momente cheie, spre astfel de episoade muzicale.

De asemenea, în *Antoniu şi Cleopatra* regina vrea muzică pentru că iubeşte, iar muzica aduce alinare celor cuprinşi de patima iubirii ; în

* Acest sonet prezintă interes şi datorită faptului că din el reiese că Shakespeare cunoştea mecanismul virginalului şi al cîntatului la acest instrument.

muzică își găsesc îndrăgostiții ecoul sentimentelor lor. *Give me music; music, moody food of us, that trade in love* („Dați-mi muzică; ea e o tristă mîngîiere pentru noi cei îndrăgostiți"). Imediat, pe scenă se aude muzică.

În acest domeniu, Shakespeare stăpînește o mare varietate de resurse, în ce privește rezolvarea cu ajutorul muzicii a situațiilor psihologice celor mai diverse, mai contrastante. Uneori, muzica însoțește o meditație profundă : astfel, Ioan fără Țară (*Regele Ioan,* actul V, scena VII) cîntă pe patul de moarte ; acesta este un moment important ce caracterizează situația scenică și, în același timp, o trăsătură pregnantă adăugată la caracteristica individuală a eroului. Pe de altă parte, în *Femeia îndărătnică* cîntecele sălbatice, extravagante, ale lui Petruchio sînt expresia nemijlocită a naturii lui violente, peste măsură de impulsive. După ce-și pierde mințile, Lear cîntă în gura mare (*„singing aloud"*) rătăcind pe cîmp, încununat cu buruieni ; aceasta este o completare cît se poate de sugestivă a caracteristicii figurii lui. În schimb, cîntecul Ofeliei nebune este monoton și abia îngînat, fiind și el indisolubil legat de figura ei. Nu ne-am putea-o închipui pe Ofelia cîntînd „în gura mare".

Însă la Shakespeare se întîlnesc și alte cazuri, cînd muzica intervine într-o fază critică a evoluției unui personaj, ca mijloc de întruchipare artistică a unui moment psihologic crucial. Să ne amintim de o scenă cunoscută din *Negustorul din Veneția,* în care muzica răsună tocmai în momentul cînd Bassanio ia o hotărîre importantă. În *Zadarnicele strădanii ale dragostei* (*Love's Labour's Lost*), Don Adriano cere să i se cînte un cîntec care „să-i pasioneze auzul" (*„Make passionate my sense of hearing"*). Aici, muzica este destinată pur și simplu să distreze pe un spaniol excentric. Pajul cîntă. Don Adriano este mulțumit : el nu-și mai dorește nimic altceva. „Bună arie !" — exclamă el. Cîntecul pajului este un „divertisment", însă el concordă cu natura personajului și adaugă încă o trăsătură la caracteristica acestuia. Un procedeu cu totul diferit este folosit în scena întîi a actului III din *Henric VIII.* Regina Caterina ascultă un cîntec cu acompaniament de lăută : „Orfeu cu-a sa lăută..." Acest cîntec fermecător trebuie să risipească grijile care apasă sufletul eroinei. În actul următor, Caterina cere din nou muzică, și atunci în fața privirilor ei apar „spiritele păcii" (*„the spirits of peace"*), vestind sfîrșitul ei apropiat, care o va izbăvi de suferință. Rolul acestui „moment muzical" este cu totul altul : cîntecul este și aici un factor liric, dar de data aceasta el este destinat să aline gîndurile și sentimentele dureroase ale eroinei, să-i reverse lumină în suflet. Cîntecul nesăbuit al lui Lear sporește pregnanța caracteristicii ; tot așa și cîntecul liniștit, indiferent, al Ofeliei. În schimb, cîntecul despre Orfeu restabilește echilibrul și devine expresia rezolvării conflictului psihologic. Aici este întruchipată plastic profunda idee a capacității artei adevărate de a ridica moralul și de a tămădui rănile sufletului. Shakespeare este un mare realist. Imaginile lui, caracteristicile psihologice și situațiile scenice sînt pline de adevăr și legate de viață. Latura muzicală este pusă în slujba acestui adevăr și participă activ la întruchiparea lui. Aceasta este funcțiunea artistică a muzicii în dramaturgia shakespeariană, care ar putea fi numită lirico-psihologică. După cum vedem, rolul muzicii este deosebit de important în dezvoltarea dinamică a imaginilor dramatice, în caracterizarea concretă, veridică, multilaterală, a personajelor și a situațiilor scenice.

Însă această funcțiune nu este unica. Muzica în teatrul shakespearian mai îndeplinește și o altă funcțiune extrem de importantă din punctul de vedere al dramaturgiei : ea devine uneori și un mijloc de întruchipare artistică plastică a acelor forțe obiective care dirijează acțiunea scenică și determină, în ultimă instanță, comportarea eroilor. Așa stau lucrurile în cunoscuta scenă din fața palatului, în *Antoniu și Cleopatra*. Este noapte ; soldații puși de pază lîngă palat discută cu voce joasă despre bătălia ce se va da dimineața. Și deodată, nu se știe de unde, se aude muzică. Se pare că dramaturgul își reprezenta cît se poate de concret cum trebuia să răsune această muzică — din punctul de vedere al timbrului și al dinamicii — pentru a corespunde concepției acestei scene. O remarcă a autorului spune : „Muzică de oboaie, situată parcă dedesubtul scenei". Ostașii sînt cuprinși de o uimire profundă : aceste sunete le par neînțelese și misterioase. În timp ce ei discută despre aceasta, muzica se depărtează și dinșii o urmează involuntar. Aici, momentul muzical intervine în situația dramatică, în chip de prevestire a bătăliei ce va avea loc. Muzica joacă aici un rol important în pregătirea desfășurării ulterioare a dramei ; Shakespeare avea, pe cît se pare, o grijă deosebită ca sonoritatea profundă și coloritul acestei muzici, precum și intensitatea ei ce descrește treptat, să se conformeze în cea mai mare măsură acestui rol. Aici, muzica este destinată să dezvăluie sensul evenimentelor și să indice perspectivele viitorului.

În *Macbeth*, sumbrele cîntece și dansuri ale vrăjitoarelor, muzica sinistră ce se aude mereu din spatele scenei, apar ca o întruchipare a forțelor întunericului și răului, care prind puteri în sufletul eroului și care, treptat, pun pe de-a-ntregul stăpînire pe el ; lucru interesant, în scena celor trei vedenii există o altă remarcă ce se referă la sunetele oboiului.

Un alt grup de momente muzicale, opuse ca sens, sînt acelea în care muzica joacă rolul unui factor binefăcător, care ridică moralul eroilor sau chiar îi ajută să-și recupereze forța fizică. Astfel, muzica ce răsună în clipele dinaintea morții lui Richard II sau a lui Henric IV aduce mîngîiere :

Nu faceți zgomot, dragii mei prieteni!
Vreau ca o mînă blîndă să-mi aline
Cu muzică înneguratul suflet.

Să ne amintim de o scenă celebră din *Regele Lear*. Cordelia se află la căpătîiul tatălui ei nebun și bolnav, cufundat într-un somn adînc. Se aude în surdină o muzică duioasă, pe care medicii i-au prescris-o lui Lear ca medicament puternic, capabil să-i redea puterile. Și Lear este tămăduit. După cum se știe, acest episod și-a găsit o amplă aplicare și tălmăcire nu numai în domeniul esteticii, ci și în acela al psihologiei și chiar al medicinei.

În *Pericle* muzica joacă de două ori un rol analog. Prima dată atunci cînd, pentru a o readuce la viață pe Thaisa, care zace, în aparență fără suflare, după ce a născut o fiică în timpul unei furtuni pe mare, Cerimon cere foc, haine și muzică, și în sunetele violei regina își vine în fire. A doua oară, muzica intervine atunci cînd Pericle, bolnav și doborît de durere, ajunge la Mitylenem ; el este vizitat aici de o fată, care cîntă pentru dînsul. Sunetele muzicii îl readuc în simțiri și el își recunoaște fiica, răpită de pirați cu mulți ani în urmă. Cîntecul încetează, însă în locul lui se

înfiripă undeva în văzduh o nouă melodie, care îl adoarme pe Pericle și îi aduce știrea că și soția lui este în viață. Astfel, pe mare, elementele dezlănțuite împrăștie familia lui, iar muzica întruchipează forțele binelui, care o strîng din nou laolaltă.

Este caracteristic faptul că, în această funcțiune dramatică, momentele muzicale sînt adesea legate de Shakespeare cu culminațiile în desfășurarea dramei, fie pregătindu-le, fie participînd direct la ele. Astfel, în *Iuliu Cezar* există o scenă remarcabilă, care se desfășoară în cortul lui Brutus. După o ciocnire violentă cu Cassius, urmată de împăcare, Brutus caută liniștea și doreşte muzică. Un băiat somnoros îi cîntă și adoarme cîntînd. Calmat de muzică, Brutus pune mîna pe o carte, însă în acel moment apare fantoma lui Cezar. Aici muzica joacă rolul unui factor contrastant, care pregătește culminația. Liniștea lui Brutus nu era decît aparentă : în străfundurile sufletului său sălășluia o neliniște, o tulburare cumplită.

Un exemplu strălucit de episod muzical ce intervine în momentul unei culminații este scena aducerii la viață a statuii, în *Poveste de iarnă*, lucrare apropiată de genul pieselor dramatice cu muzică. În momentul cînd privirilor regelui li se arată chipul soției pe care el o credea ucisă din porunca sa, din depărtare se aude muzică. În sunetele ei, „statuia" se însuflețește încetul cu încetul, coboară de pe piedestal și-și îmbrățișează soțul. Însă aceasta nu este o minune, o fantasmagorie, ci o faptă bună săvîrșită de prietenii care au salvat regina de la moarte. Muzica apare aici și ca un simbol al binelui, și ca un mare adevăr al vieții, de-a pururi uman. Ea readuce la viață pînă și ceea ce părea neînsuflețit. Așa dar, încă o linie a dramei shakespeariene în relațiile ei cu muzica este transformarea acesteia în unul din factorii acțiunii dramatice. După cum vedem, această funcțiune a muzicii joacă un rol important în dezvăluirea ideii de bază a lucrării, în crearea și caracterizarea unor imagini pline de un profund adevăr.

II

Ar fi însă o mare exagerare dacă am încerca să dovedim cu orice preț că multe piese ale lui Shakespeare sînt aproape niște opere, că principiul însuși al dramaturgiei lor este muzica etc. — într-un cuvînt, să facem din Shakespeare un muzician mai mare decît a fost în realitate.

De aceasta este legată și o altă problemă : pentru ce într-o țară cu o viață teatrală și muzicală atît de dezvoltată, cum a fost Anglia în secolul XVI și în primele decenii ale secolului XVII, genul operei s-a închegat cu o așa de mare întîrziere, nu numai după Italia, ci mai tîrziu chiar decît în Franța ?

Pentru a da răspunsul la această întrebare, trebuie stabilit mai întîi un raport corect între esența reală a dramaturgiei *operei* de la începutul secolului XVII și aceea a dramaturgiei shakespeariene.

O dată stabilit acest raport, ne vom da seama de marea distanță ce separa dramaturgia shakespeariană chiar și de cele mai bune lucrări de operă din vremea lui Shakespeare (cu excepția, cel mult, a creației lui Monteverdi, care însă a scris cele mai bune opere ale sale abia în al cincilea deceniu al secolului XVII).

Într-adevăr, care este principiul de bază al dramaturgiei shakespeariene ?

Pentru a da răspunsul cel mai corect, vom cita cunoscutele cuvinte ale lui Maxim Gorki despre acțiunea scenică vie, care dezvăluie emoțiile și gîndurile eroilor *. Este vorba așadar de acel „secret al reprezentării acțiunii pe scenă", pe care l-a dezvăluit încă John Heywood (1497—1580), intrat, datorită acestui fapt, în istoria dramaturgiei engleze. Acest „secret" a fost descoperit încă de precursorii lui Shakespeare, care au dezvoltat și au adîncit pas cu pas principiile dramaturgiei engleze înaintate.

Trebuie totodată să ținem seamă de faptul că personajele lui Shakespeare nu sînt abstracte și că realismul shakespearian „presupune", — după înțeleapta definiție a lui Engels, — „afară de veridicul detaliilor, redarea fidelă a caracterelor tipice în împrejurările tipice (care survin și le fac să acționeze)" [185]. Tocmai aceasta determină întreaga profunzime și întregul adevăr al creației lui Shakespeare.

Această metodă i-a permis lui Shakespeare să ajungă la acea „zugrăvire liberă și amplă a caracterelor", despre care vorbește Puşkin.

Să vedem acum care era situația operei la începutul secolului XVII.

Am arătat în repetate rînduri că apariția genului operei a fost una din cele mai importante realizări în dezvoltarea progresistă a artei muzicale. Însă, bineînțeles, imensele resurse artistice ale genului operei nu au putut fi valorificate dintr-o dată și primele opere italiene, franceze și germane erau imperfecte, chiar și atunci cînd era vorba de cele mai bune lucrări aparținînd acestui gen.

În acea vreme, acțiunea dramatică aproape că *nu-și găsește mijloacele adecvate de expresie muzicală propriu-zisă ;* spectatorul ia cunoștință de această acțiune numai indirect — din episoadele narative, din relatările mesagerilor de tot felul, din reacțiunile personajelor operei la un eveniment care se desfășoară *undeva în afara scenei.*

Personajele înseși nu sînt încă „tipice" în înțelesul pe care îl dă Engels acestui cuvînt : să ne amintim că pînă și eroii din operele lui Gluck, cu tot marele realism al trăirilor lor, cu tot „veridicul pasiunilor și al simțirii", — sînt destul de abstracte în acțiunile lor (și, implicit, în ce privește figura lor), semănînd mult unele cu altele, cu toată marea varietate a subiectelor și a situațiilor din diferite opere **.

Și, în sfîrșit, iată obstacolul principal. Care era pe atunci condiția necesară a desfășurării „neîntrerupte" a acțiunii scenico-muzicale ? Intercalarea unor cîntece, dansuri și numere corale (într-un cuvînt, a tot ceea ce constituia atributul obișnuit al comediei muzicale, atît de răspîndite în Anglia) era insuficientă. Era nevoie de un recitativ „neîntrerupt" — de acel recitativ monodic, care a jucat rolul hotărîtor în crearea primelor lucrări de operă la Florența, la Roma și, într-o oarecare măsură, și la Academia pariziană a lui Baïf.

---

* Ne referim la cuvintele lui A. M. Gorki la primul Congres unional al scriitorilor sovietici din anul 1934 : Gorki afirmă că „dintre toate formele creației artistice legate de cuvînt, influența cea mai puternică asupra oamenilor o au drama și comedia, care dezvăluie emoțiile și gîndurile eroilor în acțiunea vie pe scena teatrului" [186].

** De aceea au fost atît de răspîndite, pînă pe la jumătatea secolului XVIII, așa-numitele „parodii", în care compozitorul folosea numere scrise anterior de alți compozitori pentru o altă operă, în propria sa operă pe un subiect cu totul diferit.

Numai un astfel de recitativ monodic cu bază armonică putea constitui un pivot suficient de rezistent pentru a transforma întreaga reprezentație muzical-teatrală — toate acele coruri și ansambluri polifonice, cu factura madrigalului — într-un tot unic, ale cărui părți componente să fie legate indisolubil între ele prin acel „fir sonor". Însă astfel de reprezentații muzical-teatrale de tipul madrigalului și al recitativului erau complet diferite de spectacolele shakespeariene realiste, active, concrete, legate de viață. În secolul XVII, o reprezentație muzical-teatrală putea fi realizată numai în condițiile unei desfășurări voit încetinite a întregii acțiuni dramatice, încetinire ce avea scopul de a conferi spectacolului caracterul unei declamații pompoase, pline de „patos monoton" și de „uniformitate plictisitoare" *. Caracterul static al unor astfel de reprezentații apropiate de oratoriu era sporit și datorită predominării unei execuții lente solistice — sau, în cel mai bun caz, dialogate — și a unor lungi numere lirice expresive sau descriptiv-dramatice, cu trăsături de madrigal, lipsite de elemente dramatice active. Se înțelege că și subiectul acestor prime opere trebuia să fie conform cu caracterul general al spectacolului : după cum se știe, subiectele erau luate de obicei din mitologia antică și, deci, nu aveau nimic comun cu scenele și personajele desprinse din viața înconjurătoare, utilizate în teatrul englez saturat cu imagini tipice, actuale.

Nu este întîmplător faptul că astfel de spectacole muzical-teatrale au luat ființă în saloanele aristocratice ale mecenaților umaniști, ale căror concepții despre viață îi făceau să ignoreze voit problemele arzătoare la ordinea zilei și să se izoleze în lumea imaginilor poetice ale antichității, atît de scumpe lor. În același timp, cele mai înalte realizări ale dramaturgiei engleze din epoca Renașterii au fost zămislite în atmosfera înfierbîntată a parterului democratic al teatrului shakespearian *The Globe* sau al altor teatre de același gen. Aici, chiar și cele mai bune opere ale lui Caccini și ale tovarășilor acestuia ar fi căzut inevitabil, *tocmai din cauza acelor trăsături ale lor, care au dus de fapt la crearea genului muzical-teatral al operei.*

Cu alte cuvinte, opera din secolul XVII nu era decît un fel de înșiruire de „tablouri animate", însoțite de muzică : ariile, corurile, numerele de balet, ba chiar și faimosul recitativ monodic, nu au fost în stare să creeze o acțiune muzical-teatrală, fiind capabile cel mult să ilustreze mai mult sau mai puțin pregnant și expresiv textul și peripețiile subiectului.

A fost nevoie ca, la mijlocul și în a doua jumătate a secolului XVII, în domeniul operei să activeze Händel, Jomelli, Hasse, Manfredini, Purcell, Pergolesi și o întreagă pleiadă de compozitori italieni și francezi — pentru ca Gluck să poată crea o dramaturgie muzicală de operă de o nouă calitate. Dar și personajele lui Gluck au, într-o mare măsură, un caracter abstract : și la el se poate vorbi mai curînd despre o dramaturgie a sentimentelor, decît despre o dramaturgie a acțiunii și a situațiilor, bazată pe conflictele dintre diferitele personaje.

Abia Mozart, însușindu-și în mod creator toate realizările principale obținute pînă la el în acest domeniu, a creat alte principii ale dramaturgiei de operă, apropiate din multe puncte de vedere de acelea ale dramaturgiei shakespeariene, fapt care a fost semnalat în repetate rînduri de

* Ambele aceste expresii, reușite după părerea mea, îi aparțin lui Ambros.

către reprezentanți de frunte ai artei muzicale ruse — Ceaikovski, Serov, Ulîbîșev și alții.

Astfel, oricît de paradoxal ar părea acest fapt la prima vedere, marea înflorire a unei arte teatrale dramatice de un excepțional realism, profunzime, forță și conținut de viață, nu a contribuit la dezvoltarea în Anglia Renașterii a unui teatru muzical de tipul operei din acea vreme : „acțiunea vie pe scena teatrului" ar fi fost eliminată în mod inevitabil, dacă piesele lui Shakespeare și ale contemporanilor acestuia ar fi fost transformate în opere, în forma pe care o avea acest gen la începutul secolului XVII ; dar prețul acesta era prea mare pentru Anglia shakespeariană, care iubea atît de mult „conținutul de viață și dinamismul acțiunii" (Engels) [187]. De aceea, sfera dominației teatrului realist englez de la hotarul dintre secolele XVI și XVII a fost spectacolul dramatic, cristalizat în ambianța teatrelor democratice londoneze.

Un alt obstacol în calea dezvoltării operei în Anglia pe vremea lui Shakespeare a fost aversiunea dramaturgilor englezi pentru exprimarea pasiunilor și a emoțiilor puternice *prin mijloace muzicale*. Dramaturgul englez din perioada Renașterii nu era în stare să se împace cu ideea că un om normal și-ar putea exterioriza sentimentele prin mijloace atît de nenaturale, de convenționale, cum erau acelea pe care le oferea stilul recitativului monodic, elaborat în acea vreme.

De aceea satirizează Shakespeare expresivitatea exagerată a partidelor vocale din *Damon și Pythias* de Edwards, deși în această lucrare numerele vocale sînt introduse tocmai în momentele de tensiune maximă.

Aceeași trăsătură explică simpatia îndelungată a aristocrației engleze din secolul XVI și din prima jumătate a secolului XVII față de „Măști", în care muzica nu aspira la un rol dramatic și era indiferentă față de desfășurarea acțiunii, mai mult decît în oricare din operele italiene sau franceze.

III

Dată fiind această situație, devine explicabil atît extraordinarul succes al „Măștilor" (gen pe care Shakespeare l-a atins doar în treacăt în creația sa), cît și faptul că unul din creatorii acestui gen și principalul său reprezentant în perioada înfloririi sale maxime a fost Ben Jonson. Cauza rezidă în însuși caracterul creației lui Ben Jonson, cu totul deosebit de acela al creației shakespeariene.

Fiind un partizan convins al teoriei clasice a unității și luptînd împotriva caracterului „anarhic" al teatrului din vremea lui *, Ben Jonson prezenta într-un plan unic o pasiune sau un viciu oarecare, dezvoltînd în mod raționalist intriga în lucrările sale [183]. Figura eroului nu evoluează, el este lipsit de contradicții interioare și devine o simplă întruchipare a unui viciu sau a unei virtuți.

Caracterul de suită, de divertisment, al desfășurării acțiunii, era cît se poate de adecvat pentru genul „Măștilor".

* Aici Ben Jonson se referă, probabil, tocmai la Shakespeare.

Este caracteristic faptul că, pînă și în comediile sale din viața de toate zilele, Ben Jonson vădește predilecție pentru travestiri, procedeu favorit al comediei antice și al „Măștii" engleze.

Nu este întîmplător faptul că primatul i-a fost răpit lui Ben Jonson de către Inigo Jones (1572—1651). Cauza nu rezidă numai în rivalitatea lor personală, în energia și spiritul întreprinzător al lui Jones, ci mai ales în faptul că trecerea inițiativei de la poet și dramaturg la regizor și decorator a fost conformă cu tendințele evoluției „Măștilor" de-a lungul secolului XVII. Această trecere concorda perfect cu punerea accentului pe latura spectaculoasă, feerică, și pe crearea unei montări somptuoase, fantastice, în detrimentul dramatismului interior și al desfășurării neîntrerupte a acțiunii.

Este semnificativ faptul că Jones, ca și Ben Jonson, a fost un artist tipic al clasicismului și-i purta o dragoste nețărmurită lui Palladio. În creația sa arhitectonică, el a folosit cele mai bune realizări ale Renașterii italiene *, iar în montarea „Măștilor" s-a inspirat din tablourile lui Rafael : astfel, *Parnasul* lui Rafael a servit ca bază pentru redarea unor imagini din lumea homerică, în *Templul* dragostei de Davenant și Inigo Jones.

Ingo Jones a fost de trei ori în Italia (de două ori la sfîrșitul secolului XVI și a treia oară în anul 1613) ; el a trăit un timp îndelungat la Veneția, Roma, Tivoli, Neapole, a vizitat curtea regelui Cristian al Danemarcei și Franța**.

Clasicismul lui Jones îl apropia de Ben Jonson — ale cărui principii și-au găsit întruchiparea cea mai adecvată în „Măști" — și a constituit baza comună a colaborării îndelungate dintre acești doi creatori, cu toate întreruperile survenite (ultima dată, ei au conlucrat în anul 1630). Această trăsătură a lor explică predilecția amîndurora pentru genul „Măștilor".

Prin urmare, în perioada cînd în arta realistă engleză genul dominant era teatrul dramatic, creat pe baza spectacolelor populare, în societatea engleză de la curte se situa pe locul întîi genul mixt al „Măștilor". Abia după o sută de ani și mai bine, întîlnim în Anglia lucrări de operă autentice, și anume *Didona și Enea* de Purcell *** și cîteva opere ale predecesorilor acestuia. Însă și ele au constituit doar un episod trecător.

---

* Este caracteristic faptul că el a adăugat un portic romano-corintic în partea vestică a vechii catedrale gotice sf. Paul [189].

** La început, Inigo Jones a fost trimis să studieze pictura peisagistică ; însă el s-a specializat în arhitectură și abia după întoarcerea sa în Anglia la începutul secolului XVII a devenit celebru pentru punerea în scenă a „Măștilor" (după datele lui Reyer) ; el a montat aproape 25 de „Măști", precum și pastorale și drame [190].

*** Dent a fost nevoit să recunoască că *Didona și Enea* de Purcell este o lucrare care se situează la o oarecare distanță de linia principală a evoluției teatrului muzical englez [191].

CULTURILE MUZICALE ALE POPOARELOR SLAVE APUSENE ÎNAINTE DE SECOLUL XVII

INTRODUCERE

I

În procesul dezvoltării lor istorice, popoarele slave au creat o cultură strălucită şi au dăruit omenirii nenumăraţi gînditori, savanţi şi artişti geniali.

Şi în domeniul muzicii, contribuţia popoarelor slave este nepreţuită. Slavii iubeau din cele mai vechi timpuri muzica vocală şi instrumentală şi dansul. Cîntecul le însoţea munca, cîntecele şi dansurile în cerc însoţeau sărbătorile lor ; slavii plecau la război intonînd cîntece în sunetele instrumentelor militare.

Cîntecele populare slave sînt caracterizate printr-o extrem de mare viabilitate : cîntece şi dansuri străvechi s-au transmis din generaţie în generaţie ; astfel s-au dezvoltat şi s-au perfecţionat cele mai valoroase trăsături specific naţionale.

Marea răspîndire a muzicii la vechii slavi este confirmată de mărturiile scrise ale contemporanilor, precum şi de monumentele materiale ale epocii. Dragostea slavilor pentru muzică este semnalată unanim de cronicarii sirieni, arabi, bizantini, care îi numesc pe slavi *„iubitori de cîntece"*.

Istoricul bizantin din secolul VI, Procopie, afirmă că a ascultat cu plăcere „cîntece slave" ; povestind despre anţi (un vechi popor slav), el nu uită să pomenească şi despre cîntecele lor. Iahia din Antiohia şi scriitorul arab Iakub admirau cîntecele slave, pe care le găseau melodioase şi plăcute auzului. „Ele îmi umplu sufletul", — scria Iakub, care auzise cîntecele slavilor în anii domniei ţarului bulgar Simeon.

Încă din timpuri străvechi se remarcă rolul imens al culturilor muzicale slave.

Izvoarele minunatelor cîntece şi dansuri ale poporului bulgar se pierd în negura trecutului depărtat ; între ele se evidenţiază în mod deosebit variatele *hore* — cel mai caracteristic gen de artă muzicală de masă a acestui popor. În statul bulgar, întemeiat în secolul VII, cultura poporului a înflorit atît de rapid, încît 200 de ani mai tîrziu ea nu numai a egalat

cultura bizantină, dar a reuşit chiar s-o întreacă. Muzica Bulgariei a exercitat o influenţă considerabilă asupra muzicii Bizanţului şi a altor ţări.

Faima marelui compozitor din a doua jumătate a secolului XII şi de la începutul secolului XIII, Ioan Kukuzel, care a crescut în Bulgaria şi a utilizat pe scară largă intonaţiile populare bulgare în iscusitele sale lucrări, s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Bulgariei. Elevi ai cunoscuţilor cărturari slavi Kiril şi Metodiu au fondat în Bulgaria primul centru cultural slav şi au elaborat bazele muzicii slavone.

Lupta eroică a poporului bulgar împotriva asupritorilor turci s-a reflectat în aşa-numitele cîntece *haiduceşti*, caracterizate printr-un profund realism şi o mare dragoste de viaţă.

Poporul polonez s-a remarcat şi el din cele mai vechi timpuri printr-o cultură muzicală populară înfloritoare. În scrierile cronicarului Martin Gall (secolul XII) este vorba de dansuri în cerc cu muzică, de „cîntecele fetelor", de cîntatul la lăută. Din secolul XIII s-au păstrat informaţii în legătură cu muzica militară şi cu începuturile unor spectacole dramatice cu muzică. Maeştrii polonezi din epoca Renaşterii au creat o cultură corală polifonică autohtonă, cu un înalt grad de dezvoltare. Dansurile şi cîntecele poporului polonez au devenit un gen favorit în mai multe ţări europene, începînd din secolul XVI ; cîntăreţii polonezi din lăută erau vestiţi în secolele XV şi XVI în cele mai mari centre muzicale, iar lucrările lor, ca şi compoziţiile polifonice ale celor mai buni autori polonezi, au fost incluse în primele culegeri tipărite de lucrări muzicale alese. În secolul XIX, Polonia dăruieşte lumii pe Chopin şi Moniuszko.

În Cehia, Praga devine, încă în secolul XIV, un mare centru muzical de importanţă europeană. În secolul XV, cu mult înaintea Reformei din Germania, Jan Huss face să renască interesul pentru străvechea cultură naţională cehă, iar în focul luptelor religioase ale husiţilor şi taboriţilor au apărut remarcabile cîntece populare patriotice cehe, care s-au răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele ţării lor de baştină. Ulterior, compozitorii cehi se remarcă prin înaltul nivel al măiestriei lor şi iau parte activă la formarea celei mai avansate orientări ale muzicii simfonice, scriind simfonii — după cum se ştie — cu cîteva decenii înainte de apariţia primelor simfonii ale lui Haydn ; astfel, Cehia deţine prioritatea în ce priveşte crearea genurilor orchestrale simfonice în forma ciclului de sonată. În secolul XIX, muzica cehă este reprezentată prin compozitori de faimă mondială — ca Smetana şi Dvořak — şi prin remarcabili interpreţi instrumentişti, mulţi dintre aceştia activînd în ansambluri de instrumente cu coarde, care au cucerit preţuirea unanimă.

Popoarele slave sudice au îmbogăţit considerabil de-a lungul veacurilor tezaurul artei muzicale. Cîntăreţii sîrbi, plini de ură faţă de inrobitorii turci, cîntau cu curaj şi înflăcărare baladele lor eroice, versurile lor istorice şi religioase. Cu cîntecele epice sîrbe se ia la întrecere lirismul înduioşător al cîntecelor ţărăneşti de muncă, rituale şi de dragoste. Astfel de cîntece lirice au creat atît sîrbii cît şi croaţii, slovenii, muntenegrenii, locuitorii Bosniei. Aceste cîntece sînt larg răspîndite în viaţa poporului şi posedă strînse legături cu cîntecul de jos — aşa-numitul *kolo* sîrbesc *.

* *Kolo* (cerc) este principalul dans al slavilor de Sud. Sînt cunoscute multe varietăţi ale acestui dans : într-una din ele ţăranii intonează cîntece eroico-epice şi versuri religioase, iar în altele, cîntece de dragoste şi umoristice.

„Guslarii" * populari sîrbi au jucat un mare rol în epoca luptelor pentru independenţă, purtate de slavii din Balcani împotriva turcilor.

Cu totul remarcabile şi recunoscute de întreaga omenire sînt realizările clasicismului muzical rus din secolul XIX şi de la începutul secolului XX. Cultura rusă s-a evidenţiat din vechime prin originalitatea, bogăţia şi înaltul nivel al creaţiei muzicale populare, oarecum şi prin realizări de seamă în domeniul componistic; iar începînd din al patrulea deceniu al secolului XIX, muzica rusă progresistă, în dezvoltarea sa impetuoasă, s-a situat pe primul loc în creaţia muzicală mondială, exercitînd o influenţă rodnică şi asupra şcolilor şi a orientărilor democratice din mai multe ţări europene. Importanţa clasicismului muzical rus s-a văzut nu numai în cazuri *izolate* de influenţă a muzicii ruse asupra artei altor ţări. Incomparabil mai important este faptul că în clasicismul muzical rus s-a întruchipat în modul cel mai strălucit principiul unei arte muzicale realiste, patriotice, profund veridice, strîns legate de creaţia populară şi de mişcarea socială progresistă a vremii sale.

Muzica rusă autohtonă ia fiinţă într-un trecut foarte depărtat, fiind, probabil, deplin formată încă înainte de constituirea statului naţional rus, — ca o manifestare caracteristică a creaţiei *populare* ruse, ale cărei monumente muzicale încep să fie scoase la lumină în ultimii ani, în urma cercetărilor muzicologilor sovietici.

Unul din fenomenele cele mai remarcabile şi mai răspîndite ale vieţii muzicale populare în Rusia Kievleană, iar apoi la Novgorod, a fost activitatea skomorohilor **. A putut fi stabilit că, încă la sfîrşitul secolului X, cororile bisericeşti din Rusia erau dirijate şi de maeştri ruşi, alături de regenţii bizantini şi bulgari, cărora au ajuns curînd să le ia locul. În cîntecele populare şi în literatura rusă veche, se întîlnesc numeroase mărturii în legătură cu bogata cultură muzicală de la curţile cnejilor, unde activau compozitori de cîntece şi interpreţi la diferite instrumente, care executau minunate cîntece de slavă. Vechea oaste rusă dispunea de instrumente muzicale variate.

În a doua jumătate a secolului XII, drept rezultat al intensificării conflictelor dintre feudali, înaltul nivel al culturii muzicale din Rusia Kievleană a scăzut brusc, iar devastările săvîrşite de hoardele tătare şi mongole în anul 1233 au completat acţiunea funestă a luptelor dintre feudali. Acum, rolul principal în ce priveşte dezvoltarea statului şi a culturii ruse trece în seama unor oraşe ale Rusiei nordice — Suzdal, Vladimir, Rostov, care au luat fiinţă şi s-au întărit în Zalesia cea neumblată, supranumită „Pustiul verde".

Totodată, prinde puteri cultura muzicală a oraşelor Novgorod şi Pskov, care se dezvoltau oarecum izolat, însă extrem de intens.

Astfel, chiar şi în anii deosebit de grei pentru Rusia, ai sălbaticului jug tătăresc, care „a secat sufletul poporului", au existat numeroase focare culturale, cu o scriere dezvoltată şi cu o arhitectură înfloritoare, focare ce au dat maeştri de frunte în diferite domenii ale culturii şi artei.

Dezvoltarea ulterioară a culturii este legată de Moscova — centru al statului rus pe cale de formare şi iniţiator al creării statului rus centralizat.

---

* Gusla este principalul instrument cu o singură coardă al slavilor sudici.
** Muzicanţi populari — ca şi jonglerii francezi sau spielmanii germani (N. trad.).

Devenind focarul principal al culturii ruse, Moscova nu numai a sintetizat cele mai bune realizări artistice regionale, dar a ridicat cultura rusă pe o nouă treaptă, creînd valori artistice de importanță mondială în domeniul arhitecturii, al picturii și al altor arte.

În aceste condiții s-a dezvoltat și o viguroasă cultură muzicală. La baza ei a stat, în primul rînd, excepțional de bogatul izvor al cîntecelor populare ruse, care nu a secat în perioada cumplitului jug tătăresc ci, din contra, a prins puteri mai mari în acești ani grei, exprimînd nu numai durerea poporului rus, ci și speranțele sale, încrederea sa în forțele proprii și credința în victorie. Există numeroase mărturii, confirmînd faptul că în acea vreme au fost create și lucrări muzicale mari, monumentale. A fost stabilit că la Moscova au activat mari coruri și că aici s-au ridicat maeștri de frunte ai polifoniei corale monumentale. Cu cît trece timpul, ies la lumină tot mai multe dovezi ale existenței unor puternice baze *autohtone*, extrem de vechi, ale polifoniei ruse dezvoltate.

Multe din particularitățile culturii muzicale ruse își au rădăcinile și în trăsăturile mai generale ce caracterizează muzica slavă luată în totalitatea sa. În familia frățească a popoarelor slave, slavii apuseni ocupă un loc de cinste. Această afirmație este valabilă și pentru cultura muzicală a Cehiei, Slovaciei și Poloniei nu numai în zilele noastre, ci și în trecutul depărtat.

Tocmai în acea perioadă, în muzica cehă și în cea polonă s-a vădit pentru prima dată, cît se poate de clar, acel specific popular național care s-a păstrat pînă în zilele noastre. Acest specific este apropiat în multe privințe de acela al culturii muzicale a popoarelor slave ce trăiesc pe teritoriul Uniunii Sovietice (rușii mari, ucrainenii, bielorușii).

II

În cursurile și lucrările de istoria muzicii universale, cultura muzicală a popoarelor slave a fost, deocamdată, insuficient pusă în lumină. Deși unele din lucrările autorilor apuseni, consacrate istoriei muzicii, subliniază imensele realizări și originalitatea culturilor muzicale slave *, totuși studii aprofundate ale muzicii slave lipsesc aproape cu totul.

De asemenea, sînt frecvente cazurile cînd informațiile în legătură cu muzica popoarelor slave, furnizate de muzicologii vest-europeni, păcătuiesc printr-o condamnabilă lipsă de documentare, precum și prin erori mai mult sau mai puțin grave.

Numeroase aprecieri profund eronate, care minimalizează sau contestă aportul popoarelor slave în dezvoltarea culturii muzicale universale, pot fi întîlnite în lucrările lui Hugo Riemann **, K. Storck ***. A. Einstein **** și ale altor cercetători germani din secolul XIX și din prima jumătate a secolului XX.

---

* Combarieu, Jules. *Histoire de la musique. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*", Paris, 19.3.1925.

** Riemann, Hugo — *Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin und Stuttgart.* 1901.

*** Storck, Karl — *Geschichte der Musik*, Bd. I, II, Berlin, 5-e Aufl., 1922.

**** Einstein, Alfred — *Geschichte der Musik*. Lpz. und Berlin, 2-e Aufl., 1920, pag. 126.

În perioada fascistă, în literatura germană erau promovate concepții vădit rasiste și altele similare, care atribuiau exclusiv germanilor realizările de tot felul din domeniul muzicii, în timp ce marii compozitori ruși — Ceaikovski, Glazunov, Rahmaninov — erau trecuți într-un capitol intitulat „Eclectici de tot felul".

Și în unele lucrări larg răspîndite în anul 1957 nu numai în R.F.G., ci și în Republica Democrată Germană, este dată o reprezentare falsă a rolului și importanței muzicii slave. Astfel, în manualul de istoria muzicii de Hans Joachim Moser — care, în anul 1953, apărea în a 12-a ediție — din cele 460 de pagini de text, tuturor culturilor muzicale slave (rusă, polonă și cehă) le sînt consacrate numai două pagini și jumătate. Despre opera „Ivan Susanin" de Glinka, autorul acestui manual scrie că ea „se situează aproximativ la nivelul operelor" compozitorului romantic german de mîna a doua Marschner (!), iar Ceaikovski și Borodin au urmat — după părerea lui — drumul trasat de Brahms!

În toamna anului 1957, acest autor a publicat la Stuttgart (R.F.G.) cartea *Die Musik des Deutschen Stamme* („Muzica rasei germane"), care sprijină fățiș inumanele teorii rasiste ale lui Goebbels și ale acoliților acestuia. Această carte a lui Moser a provocat indignarea nu numai în rîndurile muzicienilor din străinătate, ci și printre cei mai avansați reprezentați ai culturii muzicale din R.F.G.

O subevaluare a muzicii slave se remarcă și în cîteva lucrări de istoria muzicii ale unor autori din alte țări vest-europene. De exemplu, putem menționa ediția populară a *Istoriei muzicii universale*, aparținînd autorului francez Gabeleaud *, lucrare inclusă în seria volumelor de cultură generală publicate de cunoscuta *Bibliotecă Larousse*; aici, nu se știe în ce fel, Ceaikovski a fost cu totul omis, deși sînt date informații în legătură cu 261 de compozitori.

În *Istoria muzicii* publicată de editura Oxford, lucrare în șapte volume (plus un al optulea volum, consacrat civilizațiilor antice), clasicilor ruși, incluși în capitolul intitulat „Perioada romantică" (*The Romantic Period*), le sînt consacrate doar cîteva rînduri de text: 5 lui Balakirev, 4 lui Rimski-Korsakov și numai 3 lui Musorgski.

În această *Istorie a muzicii*, Edward Dannreuther, autorul volumului VI, apărut în anul 1905, îl caracterizează pe Musorgski ca pe „un excentric încăpățînat și capricios" (*wilfully eccentric*), al cărui stil „pare Apusului urît și barbar" („*barbarously ugly*").

H. C. Colles, autorul celui de-al șaptelea volum al aceleiași lucrări, apărut în anul 1934, socoate că noua școală rusă nu este decît „un produs întîrziat al mișcării romantice" (*very late product of the Romantic Movement*)

O extrem de gravă eroare este subevaluarea măiestriei componistice a părintelui clasicismului muzical rus, M. I. Glinka.

Un mare aport în istoria muzicii popoarelor slave a fost adus de muzicologii aparținînd școlii clasice ruse: V. F. Odoevski (în cunoscutele lui articole despre cîntecul popular și despre Glinka), A. N. Serov (în

* Gabeleaud, A. — *Histoire de la musique*, Librairie Larousse, Paris, 1930.

lucrările *Cîntecul popular rus ca obiect de studiu, Despre cîntecul rus și particularitățile facturii sale*) și V. V. Stasov (în remarcabilul articol, din păcate insuficient prețuit, *Despre unele forme ale muzicii contemporane* și într-o serie de alte lucrări ale sale).

În aceste lucrări, și în multe altele, savanții ruși au pus în lumină imensa bogăție a cîntecului slav și a creației profesionale în Rusia și in alte țări slave. Ei au dezvăluit caracterul autohton al izvoarelor populare ale acestei muzici, originalitatea și marea frumusețe artistică a stilului rus și a altor stiluri și genuri muzicale slave.

Aceste tradiții ale muzicologiei și criticii muzicale ruse progresiste stau și la baza lucrărilor muzicologilor sovietici.

Merită o mențiune specială lucrările academicianului Asafiev : *Muzica rusă de la începutul secolului XIX*, prelucrarea fundamentală a cărții lui Charles Nef *Istoria muzicii vest-europene*, studiile *Mazurcile lui Chopin, Despre muzica populară a Jugoslaviei*, fără a mai vorbi de *Studiile simfonice* din tinerețe și de numeroase alte lucrări ale lui B. V. Asafiev.

În ultimele decenii au apărut și lucrări care conțin prețioase informații și concluzii generale în legătură cu muzica popoarelor slave vestice și sudice ; astfel de lucrări au fost publicate de către cercetătorii sovietici Iu. V. Keldiș, K. A. Kuznețov, T. N. Livanova ș.a. Trebuie menționate și documentatele cărți ale lui I. F. Belza *Dezvoltarea clasicismului muzical ceh* (1951) și *Istoria culturii muzicale poloneze* vol. I (1954) și II (1957).

Din nefericire, și în lucrările de istoria muzicii universale publicate de cîțiva autori ruși, capitolele consacrate muzicii slave și deci și celei ruse, prezintă lipsuri serioase. Astfel, *Studii de istoria muzicii universale* de L. A. Sakketti se bazează aproape exclusiv pe articolele istoricului literar Alexei Veselovski, care, după cum se știe, s-a situat pe poziții greșite în problema surselor și a originalității artei popoarelor slave. Capitolul despre muzica rusă din *Scurtul studiu de istoria muzicii* de E. M. Braudo expune materialul în mod simplist și superficial. Voluminosul manual *Istoria muzicii vest-europene înainte de anul 1789* de T. N. Livanova nu conține nici un cuvînt despre muzica Poloniei și consacră doar o jumătate de pagină muzicii Cehiei, ignorînd rolul jucat de cultura muzicală cehă în perioada războaielor husite și în formarea simfoniei clasice.

Subevaluarea rolului important al muzicii popoarelor slave este una din erorile serioase de care s-a făcut vinovat și autorul lucrării de față, în primul volum al *Istoriei culturii muzicale*, publicat în anul 1941.

În volumul de față, autorul a căutat să umple această lacună. El se bazează pe lucrările marelui savant ceh, academicianul Zdenek Nejedly, consacrate culturii muzicale ale Cehiei din perioadele prehusită și husită, pe valoroasele studii ale marilor savanți polonezi, profesorii A. Chybinski și Zd. Jachimecki, precum și ale multor altor autori de lucrări consacrate muzicii cehe și poloneze.

Se știe că importanți cercetători din Bulgaria, Polonia și Cehoslovacia au creat o vastă literatură consacrată istoriei culturilor muzicale ale țărilor respective. Fără îndoială, la ora actuală există toate premisele

necesare pentru ca studiul muzicii popoarelor slave să ia, în viitor, un avînt puternic.

Unul din principalele obiective ale autorului cărții de față este punerea în lumină a istoriei culturii muzicale a popoarelor slave din Europa centrală și sud-vestică. Din cauza lipsei materialului necesar, a cărui culegere și prelucrare a fost începută relativ recent *, autorul se mulțumește să se ocupe aici de istoria muzicii cehe și polone.

Lucrarea de față nu se ocupă de istoria muzicii poporului slovac, ale cărei strînse legături cu cultura muzicală cehă sînt bine cunoscute, și care constituie o parte prețioasă și indisolubilă a culturii Republicii Cehoslovace.

* Problemele muzicii bulgare au fost tratate documentat în valoroasa disertație a cercetătorului bulgar S. V. Petrov, *Studii din domeniul culturii muzicale a Bulgariei*, susținută în anul 1952 la Conservatorul din Moscova.

CULTURA MUZICALĂ A CEHIEI

I

Şi în Cehia, ca şi în toate celelalte ţări, la baza înfloririi culturii muzicale a stat muzica populară.

Poporul ceh a creat vechea şi bogata sa cultură muzicală în condiţii extrem de nefavorabile. Cehia a suferit numeroase invazii străine, iar în secolul XVII a survenit o catastrofă naţională : în urma bătăliei de la Muntele Alb din anul 1620, ţara şi-a pierdut vremelnic independenţa naţională, fiind anexată la Austria feudală a Habsburgilor şi lipsită de autonomie. Cultura ei a fost supusă unei germanizări forţate.

Dar şi în aceste condiţii de grea robie, poporul ceh a păstrat trăsăturile sale autohtone şi, pe baza lor, a fost în stare să creeze o foarte bogată cultură muzicală naţională.

Vom aminti cîteva date istorice.

Istoria Cehiei feudale abundă în lupte interne pînă la sfîrşitul secolului XII. Persecuţiile de clasă erau însoţite, în acea epocă, de persecuţii naţionale, căci regii şi marii feudali preferau să se germanizeze, împrumutînd o limbă şi obiceiuri străine şi dăruind pămînturile libere coloniştilor germani, mai ales cavalerilor care slujeau în armata regală cehă şi asupreau pe ţăranii şi meseriaşii cehi. Condiţiile istorice complexe din Cehia au provocat, în anii trecerii la creştinism, o luptă între biserica apuseană catolică şi cea răsăriteană ortodoxă, fiecare din ele căutînd să impună propria sa credinţă.

Introducerea creştinismului în Cehia nu şi-a pus dintr-o dată amprenta asupra mersului ulterior al istoriei acestei ţări şi nu a fost în stare să elimine ritualurile precreştine, care prinseseră rădăcini adînci în viaţa poporului şi s-au menţinut pînă la sfîrşitul evului mediu şi chiar mai tîrziu (secolele XV—XVI). Un factor de care trebuie să se ţină cont în primul rînd este pătrunderea *din două direcţii* a creştinismului în Cehia : din biserica greacă şi din cea romană. Într-adevăr, dacă în anul 845, pe timpul prinţului Mojmir (anii domniei 818—846), paisprezece căpetenii cehe împreună cu suita lor au fost creştinaţi la Rezen (Regensburg) de către preoţi germano-latini, în schimb, nu peste mult timp, prinţul Borivoj din neamul Premysl a primit creştinismul la Velehrad, capitala Moraviei, de la slavul macedonean Metodiu [1]. Bazele bisericii slavone au fost puse în Moravia

de către fraţii Constantin * şi Metodiu, trimişi aici în anul 863 [2]. Pentru consolidarea bisericii slavone, ei au instruit cadre clericale, alese din rîndul discipolilor lor

Serviciul religios grecesc era preferat de mulţi prinţi, deoarece clerul bizantin nu percepea zeciuiala şi nu se dădea în lături să predice în limba locală.

Mulţi oameni de cultură, printre care autorii legendei lui Metodiu şi ai primei legende a sf. Vaclav, au luptat pentru a integra organic limba slavonă veche în cultura cehă şi pentru a păstra liturghia slavonă [3].

Astfel, la începuturile istoriei Cehiei, liturghia slavonă a fost cea dominantă sau, în orice caz, cea preferată. Ea s-a răspîndit nu numai la Praga, ci şi în Cehia centrală şi, pe cît se pare, în Cehia estică [4].

Nu încape îndoială că, alături de scrierea bisericească slavonă de origine bizantină, în Cehia s-au încetăţenit în acea perioadă şi melodiile corespunzătore. Găsim o confirmare a acestui fapt într-o scrisoare adresată lui Svatopolk de către papa Ioan VIII, care declară că „scrierile slavone, întocmite cîndva de către Constantin filozoful, le aprobăm din toată inima şi dorim *să se cînte pe ele* slava ce i se cuvine lui dumnezeu, căci sfînta scriptură ne învaţă să-l lăudăm pe domnul nu numai în trei limbi, ci în toate limbile". Mai departe, papa scrie : „Nu este cîtuşi de puţin potrivnic credinţei şi doctrinei *cîntatul missei în limba slavonă*... şi ţinerea în această limbă a tuturor celorlalte slujbe cuvenite, deoarece acela care a creat cele trei limbi de căpetenie, — ebraica, greaca şi latina — le-a făurit şi pe toate celelalte" **.

Ceea ce s-a petrecut în Moravia, creştinată după model bizantin, a putut avea loc şi în Cehia.

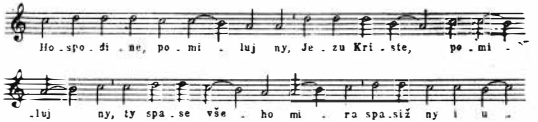
Cea dintîi informaţie în legătură cu cîntările religioase populare din Cehia datează din anul 973 e.n.

Cele mai vechi cîntece religioase cehe care ni s-au păstrat vădesc, atît în text, cît şi în melodii, trăsături autohtone pronunţate ale cîntecului popular naţional ceh.

Ne referim la cîntecul religios „Doamne miluieşte" (*Hospodine, pomiluj ny*), creat, pe cît se pare, pe la jumătatea secolului XI (notaţia melodiei datează din anul 1397).

Tradiţiile cîntecului popular slav se vădesc în mişcarea domoală, din treaptă în treaptă, a unei melodii în modul eolic, precum şi în prezenţa refrenului caracteristic *Krles* ***.

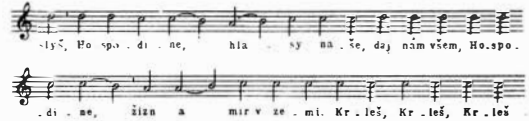
Melodia se desfăşoară într-un ambitus de o cvartă şi se repetă de mai multe ori. Factura ei denotă influenţa recitării psalmodiate. Lipseşte orice fel de măsură muzicală :



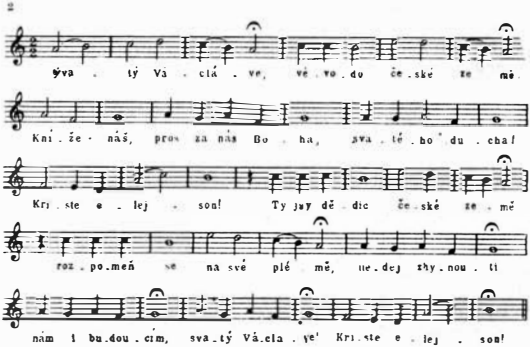
* Căjugărindu-se, el şi-a schimbat numele în Kiril.

** Peste tot subliniat de mine. R. G.

*** O prescurtare a cuvintelor ***Kyrie eleison***, întrebuinţate frecvent pe atunci.



Trăsăturile slave autohtone apar şi mai cu putere în cîntecul despre sfîntul Vaclav, care a apărut, pe cît se pare, cel mai tîrziu la sfîrşitul secolului XII sau în secolul XIII :



Prima notaţie a acestui cîntec apare în anul 1368, cu specificarea *cantio ab olim cantari consueta* („Cîntec cîntat frecvent, din vechi timpuri")[6]

Acest „Coral al sfîntului Vaclav" avea şi el un caracter de recitativ ; ritmul său era determinat de text. Ca şi în cîntecul „Doamne miluieşte", în încheiere intervine exclamaţia *Krles.*

În această lucrare, creată cu un întreg secol mai tîrziu, se remarcă un mare progres al melodicii şi al formei cîntecului *.

Ulterior, ambele cîntări au fost executate în ocazii solemne, în diferite variante, pînă în secolul XVII.

Abia în a doua jumătate a secolului X, în urma străduinţelor unor partizani cehi ai catolicismului, ca Mlada, sora regelui Boleslav II (967—999) şi Vojtech, cel de-al doilea episcop al oraşului Praga, catolicismul începe să prindă rădăcini în Cehia[7]. În anul 895 Spytihnev, fiul lui Borivoj, a consimţit să subordoneze biserica cehă episcopului catolic din Rezen. Orientarea apuseană a lui Spytihnev a deschis cale liberă clerului catolic. Începînd din acea vreme, în Cehia a început să pătrundă

* Însă, datorită faptului că cea mai veche notaţie a „Coralului sfîntului Vaclav" a fost efectuată abia la două secole după crearea acestuia, lipseşte posibilitatea de a cunoaşte forma iniţială, autentică, a acestei lucrări.

ritualul bisericesc germano-latin, în dauna celui slavon. În apropiere de Praga a fost înființată o școală latină și se preda cîntatul bisericesc catolic [8].

Numeroase bule papale interzic celebrarea serviciului religios după model grecesc și în limba *poporului*.

Catedra episcopală înființată la Praga în anul 973 devine o pepinieră a cîntului gregorian și în Cehia se introduc „toate formele caracteristice ale acestui cînt, de la tropare și imnuri pînă la misterele dramatice, deosebit de răspîndite în secolele XIII și XIV" [9].

Carol IV (anii domniei 1346—1378) — pe timpul căruia Cehia și cultura ei au jucat un rol internațional extrem de activ — a proclamat credința catolică drept unica religie a Cehiei. Ereticii și cei care încălcau poruncile bisericii romane erau osîndiți la surghiun și chiar la rug. Astfel, pe timpul lui Carol dominația ierarhiei catolice și influența germană și-au atins apogeul.

Însă, cu toate măsurile cele mai drastice, luate de biserica romană și de regii cehi adepți ai catolicismului, în Cehia — mai ales în păturile largi populare și în rîndurile clerului inferior — a rămas vie și în perioada de după secolul XI simpatia față de tradițiile bisericii slovane populare. Ne-o confirmă o serie de fapte : și în secolul XII a continuat să fie folosită rugăciunea slavonă populară *Hospodine, pomiluj ny* *, după cum este menționat de două ori în cronica lui Kosma din Praga [11] ; de asemenea, în anul 1332 a fost înființată la Sazava o mănăstire, unde slujba era celebrată după ritualul slavon popular **. Întemeierea ulterioară, de către Carol IV, a mănăstirii Emmaus din Praga *** s-a aflat, poate, în legătură cu tradițiile serviciului religios popular slavon, tradiții păstrate la mănăstirea din Sazava [14]. În sfîrșit, legenda cehă din secolul XIII despre sfîntul Prokop vorbește cu o deosebită simpatie despre liturghia slavonă și-i combate pe inamicii ei germani ****.

---

* Mai mult decît atît : după cum comunică Vasiliev, „în Cehia au fost chiar admise oficial, în serviciul religios, patru cîntece populare, între care și *Hospodine, pomiluj ny* [10].

** La mănăstirea din Sazava, condusă de „mosneagul sloven" Prokop, care învățase la școala din Vysehrad, serviciul religios a fost celebrat, pînă la sfîrșitul secolului XI, în limba slavonă [12].

Nu ne putem da seama care era raportul dintre cîntul care urma tradițiile lui Kiril și ale lui Metodiu și cîntările liturgice slavone de la mănăstirea din Sazava. Este puțin probabil ca aceste cîntări să fi fost de aceeași factură, căci aproape un secol și jumătate desparte pe Metodiu de Prokop. Este adevărat că la mănăstirea din Sazava existau numeroase cărți bisericești, însă acestea au fost distruse toate în anul 1092, cînd clerul slavon a fost izgonit din mănăstire.

În secolele X—XIII, în cîntările liturgice pătrund cuvinte grecești.

Prin urmare, avem toate temeiurile să afirmăm că, în Cehia, cîntatul în maniera școlii lui Kiril și Metodiu era cunoscut și a exercitat o anumită influență, dar nu putem ști care erau caracterele cîntărilor de acest gen.

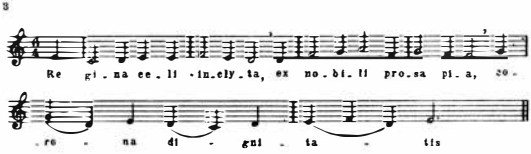
*** Mănăstirea Emmaus a fost fondată de Carol IV în anul 1347 pentru călugării slavi din Dalmația, Croația și Bosnia, cărora papa Clement le-a permis să celebreze serviciul religios în limba slavonă și să folosească alfabetul glagolitic. Carol a protejat noua mănăstire și i-a dăruit unul din ultimele monumente ale slujbei slavone — o evanghelie scrisă de mînă de către Prokop, egumenul mănăstirii din Sazava [13]. Construirea mănăstirii Emmaus a fost începută în anul 1348 și terminată în anul 1372.

**** Lamansky comentează astfel aceste cuvinte : „Autorul nu ar fi putut vorbi așa, dacă în Cehia simpatizanții acestei liturghii ar fi alcătuit o minoritate neînsemnată" [15].

Ca o reacție împotriva cîntului catolic în limba latină, încep să se răspîndească în Cehia, încă în secolul XII, tropi și secvențe conținînd intonații de cîntece populare cehe și înlocuind în unele cazuri textul latin printr-un text ceh cu același ritm.

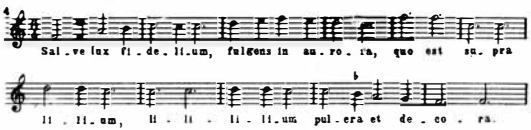
Se întîmpla ca între silabele lui *Aleluia* din textul original să fie intercalate alte cuvinte laice.

La începutul secolului XV, la mănăstirea din Vysehrad se cînta următorul trop :



Hus afirmă despre acest trop că „o astfel de cîntare... îndeamnă mai mult la dans, decît la meditații religioase". În misse s-a păstrat un mare număr de tropi de acest fel.

Iată încă un exemplu de trop (*Rotulus*), cîntat pe text religios, însă neavînd nimic comun cu muzica bisericească :



Melodia fiind aici mai lungă decît textul, acesta a trebuit să fie lungit.

Cel mai vechi monument al acestei arte, păstrat pînă la noi, datează din secolul XIII : este vorba de Troparul sf. Vit din anul 1235. De pe la sfîrșitul secolului XIII ni s-au păstrat secvențe scrise de primul compozitor ceh al cărui nume ne este cunoscut — călugărul dominican Domaslav. Prin intermediul tropilor răspîndiți în Cehia, s-a dezvoltat și drama religioasă, care, ca și dramele liturgice din Apusul Europei, conținea elemente ale cîntecelor populare locale tradiționale cehe și întregi episoade din viața poporului. După o etapă de execuție bilingvă (în limba latină, iar după aceea, și în limba cehă), ceha a eliminat în întregime limba latină : ca exemplu poate servi un fragment din *Vraciul*, comedie laică din al doilea pătrar al secolului XIV. În textul *Vraciului*, numai cîteva fraze erau în latinește, poate cu scopul de a produce un efect comic [17].

Influența liricii populare cehe s-a manifestat și în cîntecele legate de figura Mariei (așa-numitele *Plînsete ale Mariei* sau *Plancte*) *.

Deși notațiile de cîntece populare cehe s-au păstrat numai cu începere din secolul XIV, izvoarele documentare cehe pun în lumină numeroase aspecte ale vieții muzicale a Cehiei de la începutul celui de-al doilea mileniu.

* De la cuvîntul latin *planctus* — plînset.

Lirica cehă din secolul XI era extrem de variată. Ea îngloba cîntece de dragoste (numite pe atunci „sărbătoreşti"), cîntece de dans („voioase"), cîntece despre evenimente militare (de exemplu, cîntecele care vorbesc despre pregătirile oştilor cehe pentru campania împotriva Milanului, în anul 1158).

Erau răspîndite şi alte cîntece, cîntate de muzicanţii ambulanţi. Faptul că aceştia existau încă în secolele XI—XII, este confirmat de o ordonanţă din anul 1107, în legătură cu perceperea unui impozit pe cap de locuitor, de care nu erau scutiţi nici cîntăreţii la ţiteră (*citerista*).

Chiar şi în localităţile mici — Litni, Knin, Prehore şi altele — activau numeroşi muzicanţi. Majoritatea lor erau cîntăreţi din fluier. Fiecare localitate îşi avea propriii ei muzicanţi, care cîntau la nunţi, la dansuri etc.

Mai ales în a doua jumătate a secolului XIV a sporit numărul muzicanţilor care cîntau pentru a-şi cîştiga existenţa. La Praga, între anii 1348—1419, Tomek menţionează 15 cîntăreţi din *hudok* * (*hudci*), 6 cîntăreţi din lăută (*loutniki*), 16 fluieraşi (*pistci*) şi 2 trîmbiţaşi.

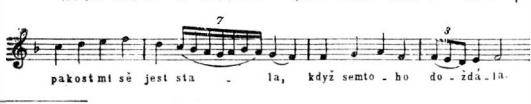
Cîntecele populare răsunau şi în cîrciumi şi birturi. După cum arată contemporanii, chefliii trezeau noaptea din somn pe cetăţeni, cu cîntecele lor din gură şi din fluier. Mai puţin supărătoare erau „serenadele" de dragoste. La trecerea cortegiului regal, populaţia primea porunca să cînte pe străzi cîntece vesele.

După înfiinţarea Universităţii din Praga, pe la jumătatea secolului XIV, numărul reprezentanţilor democratici ai muzicii populare laice cehe a fost sporit prin apariţia vaganţilor. Studenţii cerşetori erau gata oricînd să cînte în biserică, pentru o bucată de pîine.

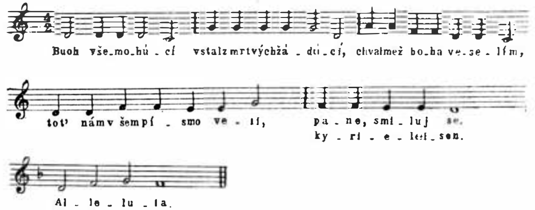
În popor erau larg răspîndite şi cîntecele religioase, mai ales de crăciun, care nu erau decît nişte „potpuriuri" de cîntece răspîndite, de exemplu *Plînsul sfintei Maria* etc.

În principalele momente dramatice ale cîntecelor religioase erau intercalate melodii laice, avînd formă de cuplet. Astfel, s-a păstrat un cîntec despre „doftor" (cu o terminaţie de factură populară) — cîntat de personajele Rubin şi Pusterpalk, care aduc laude ironice magistrului lor — doctorul Severin.

Influenţa muzicii populare asupra modului şi a ritmului se făcea simţită şi în cîntecele religioase. Astfel, una din melodiile *Plînsului sfintei Maria* aminteşte colindul de paşti *A sosit vremea paştilor*, care se bucură de popularitate şi în zilele noastre :



* Vechi instrument popular cu coarde (N. trad.).



Încă la începutul secolului XIII abatele Petr din Zitava vorbeşte despre utilizarea orgei în Cehia în activitatea muzicală laică.

Aşadar, în cîntecele şi jocurile de crăciun, elementele liturgice se intreţes cu acelea ale cîntecului popular.

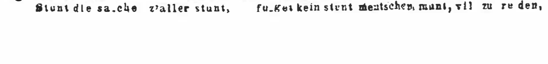
Muzica vocală şi instrumentală juca un mare rol în serbările şi solemnităţile civice, cum era întîmpinarea prinţilor etc. Astfel, încă în anul 1092 prinţul Bratislav al doilea a fost întîmpinat cu muzică la instrumente şi dansuri în cerc, executate de tineri şi tinere fără pregătire muzicală specială. Intrarea lui Vaclav II în Praga în anul 1283 a fost însoţită de cîntatul la timpane, ţitere (numite în Cehia şi cobze), trompete, lire şi orgi. Cu ocazia încoronării lui Vaclav II (la 2 iulie 1297), s-a cîntat la harpe şi la diferite instrumente cu arcuş [18].

Cercurile conducătoare ale Cehiei continuau să impună, alături de cîntările catolice, şi cîntecele germane, ce răsunau nu numai la curte, ci şi în rîndurile armatei regale cehe.

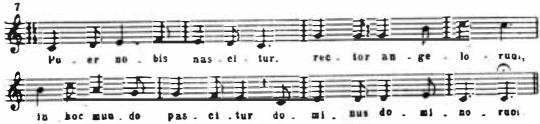
Arta *minnesang*-ului german a fost încurajată în mod deosebit la cartea lui Vaclav II (1278—1305), care a fost el însuşi *minnesänger*. Pe timpul lui, s-au aciuat la Praga Heinrich din Meissen (poreclit Frauenlob), Reinmar din Zweter, Heinrich din Müglin şi Mülich din Praga, care, alături de cîntecele de dragoste în spiritul *minnesang*-ului, compuneau şi cîntări religioase.

Relaţiile dintre *minnesängerii* germani şi cultura muzicală cehă constituie o problemă complexă, încă insuficient studiată. În orice caz, nu încape îndoială că maeştrii cei mai iscusiţi şi mai importanţi ai *minnesang*-ului, care au adus în Cehia arta lor muzical-poetică, au jucat un rol pozitiv în dezvoltarea muzicii şi a poeziei cehe, împrumutînd la rîndul lor elemente valoroase din arta poporului ceh. Între aceşti maeştri de frunte se numără *minnesängerii* menţionaţi mai sus — în special Heinrich din Meissen (mort în anul 1318 la Mainz, unde, după cum se crede, a fondat prima şcoală de maeştri-cîntăreţi). Cei mai buni maeştri ai *minnesang*-ului au utilizat pe scară largă muzica populară cehă.

În cîntecele lui Frauenlob influenţa muzicii populare este atît de puternică, încît recitativul se transformă într-o melodie rotunjită şi cu un ritm bine marcat :

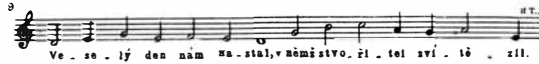


Structura tripartită, caracteristică pentru cîntecele cehe din secolele XV şi XVI, se întîlneşte şi ea la Frauenlob, de exemplu în pag. 147 a manuscrisului din Kolmar. Melodia folosită de Frauenlob apare în diferite variante în cîntecele de crăciun :



Este interesantă şi confruntarea cu un colind al şcolarilor husiţi, al cărui început îl dăm mai jos :

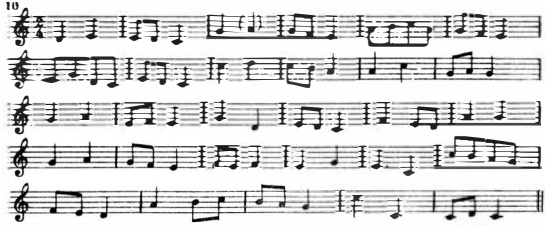
Ulterior, această melodie apare într-un cîntec ceh :



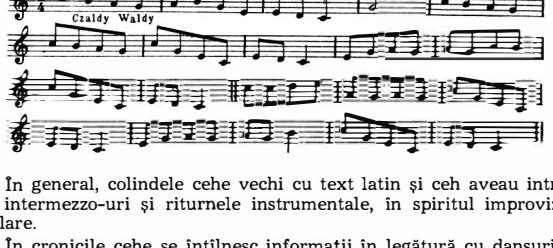
În acelaşi timp, cultura muzicală cehă democratică dezvolta genuri muzicale autohtone, cum era „cîntecul meseriaşilor", răspîndit în oraşele Cehiei şi bazat într-o oarecare măsură pe tradiţiile cîntecelor ţărăneşti. În acest gen de cîntece, legate de meseriile ce predominau într-o anumită regiune, începeau să se contureze trăsăturile viitoarelor cîntece ale breslelor.

În secolele XIV—XV, în Cehia s-a dezvoltat intens şi muzica instrumentală.

Notaţii de melodii instrumentale din secolul XIV s-au păstrat la biblioteca universităţii din Praga. Caracterul melodiei populare pentru cimpoi citate mai jos denotă că aceste cîntece erau executate la instrumentul popular *pist'aly* [19] :



Cuvintele *Czaldy-waldy* [20] (v. exemplul nr. 11) nu sînt decît refrenul unui dans vesel :



În general, colindele cehe vechi cu text latin şi ceh aveau introduceri, intermezzo-uri şi riturnele instrumentale, în spiritul improvizaţiei populare.

În cronicile cehe se întîlnesc informaţii în legătură cu dansurile în cerc, care se executau la Praga cu acompaniament de flaute şi tobe ; sînt pomenite de asemenea trompetele, lirele şi orgile, precum şi instrumentele împrumutate direct din activitatea muzicală a poporului (aşa este, de exemplu, cimpoiul — *duda* sau *gaida*) [21]. Multe instrumente cehe (mai ales „flautul ceh", precum şi garnitura de clopoţei) erau vestite şi la Paris, datorită sonorităţii lor „minunate". Guillaume de Machault, care a vizitat Praga pe la jumătatea secolului XIV, enumeră pînă la 30 de varietăţi de instrumente, utilizate aici.

Şi cultura corală a căpătat o mare dezvoltare.

Numai la catedrala sf. Vit, situată în castelul din Praga, funcţionau 114 interpreţi, care executau muzică de cult ; între aceştia se numărau 24 de mansionari *, 30 de corişti elevi, 12 instrumentişti şi numeroşi dascăli, care aveau şi obligaţia de a participa la cîntatul bisericesc. Tot din acea perioadă datează unele realizări însemnate din domeniul teoriei muzicale.

Una din cele mai vechi lucrări de teorie muzicală create de slavii apuseni a fost *Tratatul de muzică* a lui Jeronym din Moravia. A putut fi stabilit că acest tratat a fost elaborat între anii 1272 şi 1304. Datorită folosirii unui mare număr de surse, începînd cu cunoscuta lucrare a lui Boetius ** şi sfîrşind cu operele celor mai de seamă teoreticieni din evul mediu, tratatul lui Jeronym din Moravia este un fel de culegere „enciclopedică" de date de teorie muzicală, conţinînd multe informaţii în legătură cu practica muzicală.

Aceasta era situaţia muzicii profesionale la sfîrşitul secolului XIV şi la începutul secolului XV, în ajunul izbucnirii războaielor husite. Avîntul muzicii cehe în secolul XIV nu a fost fără folos : el a constituit baza dezvoltării ulterioare a muzicii poporului ceh.

Maeştrii cehi utilizau uneori forma *leich*-ului şi unele procedee ale polifoniei franceze, însă nu o făceau orbeşte, mecanic : aceste procedee erau

---

* *Mansionarii* erau cîntăreţi profesionişti, aleşi dintre cei mai buni muzicanţi. Ei cîntau, instalaţi în horile bisericii, muzica dintr-o „carte a cîntăreţilor bisericeşti", păstrată la catedrala sf. Vaclav. Melodiile lor erau cu mult superioare acelor lucrări lipsite de valoare artistică, care erau pe gustul membrilor clerului superior.

** *De musica* (secolul VI e. n.) (N. trad.).

prelucrate în mod creator. Aici, baza cîntecului popular ceh a făcut minuni. Astfel a luat ființă minunata lucrare autohtonă *Otep myrrhy* („Ramura de mirt").

Tot în secolul XIV s-a format în Cehia și prima școală componistică.

II

În fruntea celei dintîi școli componistice cehe, închegate pe baza unei contopiri între melodica populară, cîntările liturgice și cuceririle culturilor muzicale străine, se află *Zavis* *.

Din puținele date biografice existente, aflăm că el a urmat facultatea de arte libere a universității din Praga, în anul 1379 a devenit bacalaureat, în 1382 magistru, iar în 1410 doctor în teologie. Zavis a fost profesor la universitatea din Praga, însă, deși a lucrat mai ales la Praga, el a funcționat un timp (la începutul celui de-al nouălea deceniu al secolului XIV) ** ca preot al bisericii din Prachatice — mare centru muzical din acea vreme : școala muzicală din Prachatice era pe atunci vestită. Începînd din anul 1385, Zavis a fost numit preot la biserica Veche din Praga, iar după 1490 se pare că a plecat la Roma, unde a rămas pînă în anul 1398 sau 1399. Se știe sigur că în noiembrie 1394 el se afla la Roma ; nu a putut fi însă stabilit dacă între anii 1394—1397 Zavis a revenit temporar la Praga, iar apoi a plecat din nou la Roma. Însă faptul că, ulterior, Zavis s-a întors la Praga este confirmat de numirea sa într-un rang bisericesc mai înalt (începînd din anul 1394, el devine canonic la Olomouc) ***. În orice caz, legăturile lui Zavis cu Praga nu au fost întrerupte. Este posibil ca în anul 1398 el să nu se fi întors încă în Cehia (în orice caz, în acest an el nu se afla la Praga) ; în schimb, în 1399 este confirmată prezența lui la Praga, unde a devenit patron al bisericii sf. Vojtech din Hradtec.

În anii cît a fost canonic la Olomouc și preot la Prachatice, Zavis a continuat să studieze teologia, căpătînd în acești ani titlul de doctor în teologie ****.

Deși Zavis nu s-a numărat printre propagatorii Reformei, totuși la început, în ultimii ani ai secolului XIV, el a fost un simpatizant fățiș al așa-numitului „partid progresist universitar" și a luat atitudine împotriva răscumpărării păcatelor. Însă ulterior, devenind un sprijinitor al partidului „ierarhic" (reacționar), el a intrat în conflict cu Jan Hus, care i-a scris cu această ocazie o scrisoare violentă. Neoficial, în discuțiile personale, Zavis îl numea pe Jas Hus „eretic".

La 3 iulie 1411, Zavis a asistat la dezbaterile magiștrilor catolici în legătură cu cazul lui Hus. Acesta este ultimul fapt cunoscut nouă din viața lui Zavis. Dacă el a devenit bacalaureat la vîrsta obișnuită, înseamnă că

---

* În hotărîrile papale în legătură cu Zavis, el este numit „Zavis din Zap" sau „Zavis din Prachatice" ; însă, în general, el era numit „Mistr Zavis".

** Zavis a deținut — după Jan din Vysehrad — o prebendă la Prachatice timp de 30 de ani (pînă la moartea sa).

*** După cum presupune Z. Nejedly, este posibil ca și aici el să fi beneficiat de o prebendă.

**** Zavis a primit oficial acest titlu în anul 1410 ; pînă atunci, el a fost numai magistru.

s-a născut în jurul anului 1355, iar dat fiind că a murit după 1411, rezultă că a trăit pînă la vîrsta de aproximativ 60 de ani.

Zavis a fost primul mare artist al muzicii cehe ; concepţiile sale teoretice se aflau la el în concordanţă cu practica artistică. Sprijinindu-se pe creaţia de cîntece a poporului, el s-a orientat după tendinţele progresiste ale muzicii cehe.

La sfîrşitul secolului XIV, în oraşele Cehiei şi, printre altele, la universitatea din Praga, prinde puteri mişcarea populară de eliberare. În legătură cu aceasta, ia fiinţă prima şcoală componistică cehă, în frunte cu Zavis. Din acest moment începe de fapt istoria muzicii cehe — după cum arată Zd. Nejedly, care a descoperit cel dintîi, la începutul secolului XX, în manuscrisele din arhivele cehe, compoziţii muzicale ale lui Zavis, socotit pînă atunci numai poet.

Folosind principiile muzicii populare cehe, Zavis a scris atît muzică bisericească, cît şi laică. Nejedly a reuşit să găsească cinci lucrări pe care este menţionat numele lui Zavis : patru dintre acestea sînt religioase (două *Kyrie,* o *Gloria* şi un *Aleluja*), iar a cincea este un cîntec de dragoste. Acesta din urmă a fost scris înainte de anul 1379, pentru că în textul lui autorul îşi spune „studen" (Zavise zak) [23].

Faptul că lucrările religioase enumerate mai sus îi aparţin lui Zavis este confirmat prin aceea că toate încep cu o variantă a aceleiaşi melodii care este folosită şi în cîntecul de dragoste. Există motive ca să se presupună că lucrările religioase ale lui Zavis au fost scrise cu puţin înaintea cîntecului de dragoste. Zd. Nejedly socoate că toate cele cinci lucrări muzicale au fost create în cel de-al optulea deceniu al secolului XIV.

Lucrările religioase ale lui Zavis se situează la un înalt nivel artistic ; în ele, compozitorul nu se mulţumeşte să reia vechile melodii liturgice, ci introduce în melodica lor multe elemente noi.

În lucrările care nu sînt încătuşate prin anumite cerinţe ale textului (de exemplu, necesitatea ca Kyrie să fie tripartit), compozitorul aplică principiul *leich*-ului *. Este important de subliniat faptul că Zavis a creat melodii noi pe vechile texte oficiale ale missei. În comparaţie cu lucrările maeştrilor francezi şi neerlandezi, muzica lui Zavis prezintă trăsături originale.

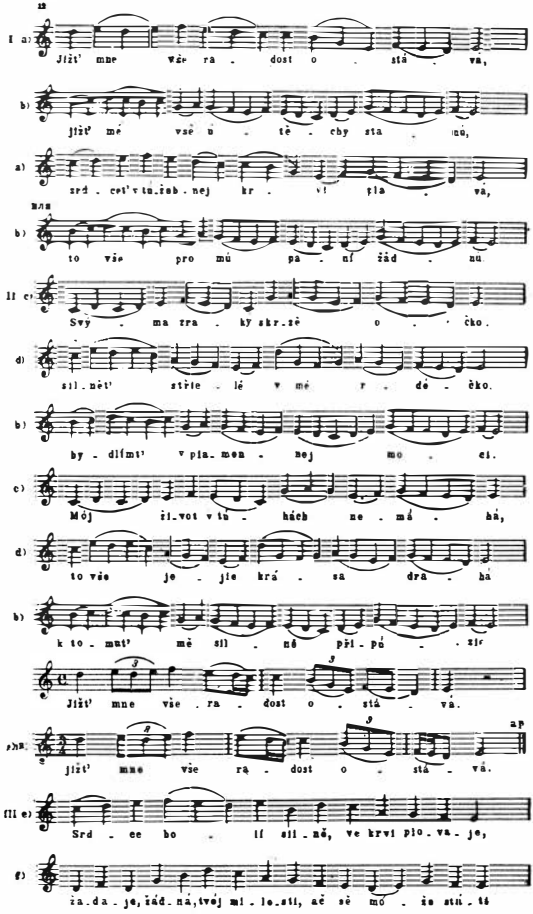
În lucrările religioase ale lui Zavis este folosit pe scară largă mersul ascendent şi descendent al vocilor din treaptă în treaptă a scării diatonice, procedeu tipic pentru melodiile populare. Şi ritmica acestor lucrări are un caracter popular.

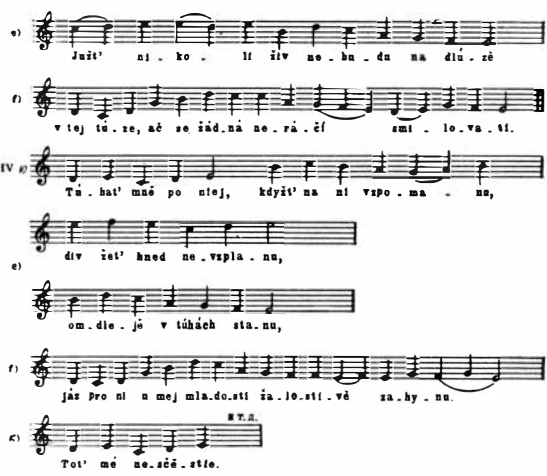
Cîntecul de dragoste al lui Zavis prezintă un interes deosebit. Textul versificat este alcătuit din trei părţi, conţinînd cîte cinci strofe ; strofele, la rîndul lor, sînt formate din două părţi, fiecare din acestea numărînd cîte două sau trei versuri. Melodia este dată numai pentru *primele* versuri ale părţii întîia a cîntecului. Dacă presupunem că celelalte două părţi ale textului se cîntă pe aceeaşi melodie, înseamnă că lipseşte numai melodia strofei a cincea.

---

* Astfel de inovaţii în muzica liturgică apăreau mai ales în legătură cu instituirea unor *noi* sărbători bisericeşti. Aşa sînt, de exemplu, lucrările lui Jan din Jenstejn închinate fecioarei Maria.

Cum fiecare semistrofă se cînta pe aceeaşi melodie (în maniera secvenţelor), rezultă că acest cîntec de dragoste trebuie să fi fost alcătuit din cinci melodii :





Astfel, Zavis a folosit cu măiestrie forma secvenței și pe aceea a *leich*-ului, pentru a realiza o legătură organică între motivele fiecărei melodii.

Dacă însemnăm fiecare strofă a acestui cîntec cu cifre romane, iar versurile cu litere, obținem următoarea schemă : I (ab, ab), II (cdb, cdb), III (ef, ef), IV (gef, gef), V. . . .

Cu toate că structura este atît de dezvoltată și de complexă, întregul cîntec este caracterizat prin unitate tematică.

Zavis cunoștea și drama liturgică franceză : de aici a fost împrumutat cel de-al patrulea motiv al cîntecului său de dragoste.

Ni s-au păstrat numai două cîntece de dragoste ale lui Zavis pe text ceh. Din unul subzistă aproape întregul text și aproape întreaga melodie, iar din al doilea, numai prima strofă a textului, care începe cu cuvintele : *„Kratka mi se jest radost stala"*.

Cîntecul de dragoste al maestrului, păstrat pînă în zilele noastre, se apropie într-o oarecare măsură de stilul muzicii bisericești ; el se remarcă prin caracterul său sever, serios și prin spiritul său popular.

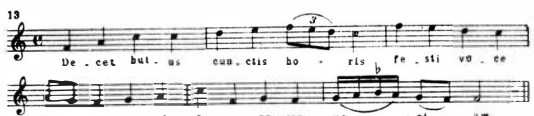
Totodată, Zavis se evidențiază în mod deosebit între compozitorii din vremea sa (și nu numai între cei cehi) prin caracterul „pasionat" și prin marea libertate emoțională a melodiilor sale, precum și prin folosirea unor salturi bruște, neașteptate, pe intervale mari. Această trăsătură este caracteristică nu numai pentru lucrările de dragoste ale lui Zavis, ci și pentru cele religioase.

Astfel, prima școală componistică cehă de la sfîrșitul secolului XIV a marcat o nouă orientare în domeniul creării unei noi facturi a cîntecelor bisericești și a unor noi genuri ale liricii laice de dragoste.

Din şcoala lui Zavis s-a ridicat, în secolul XV, compozitorul anonim care a creat minunatul cîntec popular despre mirt.

Jan din Jenstejn, contemporan al lui Zavis, merge şi mai departe decît acesta [24]. Jan se trăgea dintr-o familie princiară şi a fost destinat de tînăr carierii ecleziastice. Fiind nepot al arhiepiscopului din Praga, el a căpătat, încă în anul 1380, rangul de arhiepiscop al unei biserici din Praga. Tînărul Jan a dus o viaţă de lux şi petreceri şi a fost prieten apropiat al „prea veselului" rege Wenzel. Însă, ulterior, viaţa şi firea lui Jan a suferit o schimbare. Este prea puţin verosimilă versiunea că moartea subită, la un bal, a arhiepiscopului din Meissen ar fi fost aceea care l-a transformat pe Jan într-un ascet plin de fanatism religios şi într-un partizan al hegemoniei bisericii în stat şi l-a făcut să intre în conflict cu regele Wenzel. Cum regele a ieşit victorios din această înfruntare, Jan a pierdut, în anul 1396, rangul de arhiepiscop şi a murit la Roma în sărăcie, ca simplu călugăr.

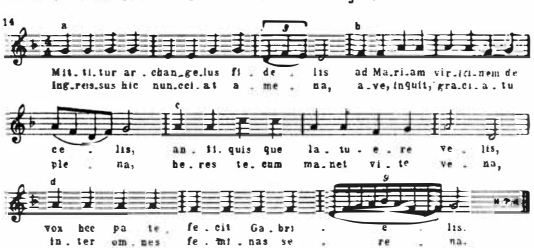
În timpul studiilor sale la facultatea de arte libere a universităţii din Praga şi, mai ales, în urma unei vizite la curtea Franţei — care a avut loc după anul 1373 — Jan a prins dragoste pentru *Ars nova* şi în special pentru cîntatul mensural. Iată o dovadă :



Această piesă reprezintă un mare pas înainte în comparaţie cu lucrările lui Zavis. Ea este *cea mai veche compoziţie mensurală cehă* şi constituie. probabil, un tribut adus de Jan muzicii mensurale franceze — obiectul admiraţiei sale.

Ambitusul cîntecului ajunge uneori la duodecimă, ceeace a constituit o încălcare a regulilor preconizate de teoria acelei vremi. În comparaţie cu cîntecele lui Zavis, acelea ale lui Jan din Jenstejn sînt mai liniştite, mai fluide.

Iată încă o melodie a lui Jan din Jenstejn :



Cel de-al treilea stadiu în evoluţia orientării ale cărei începuturi au fost puse de Zavis este reprezentat prin *leich*-ul *Otep myrrhy mnet moj*

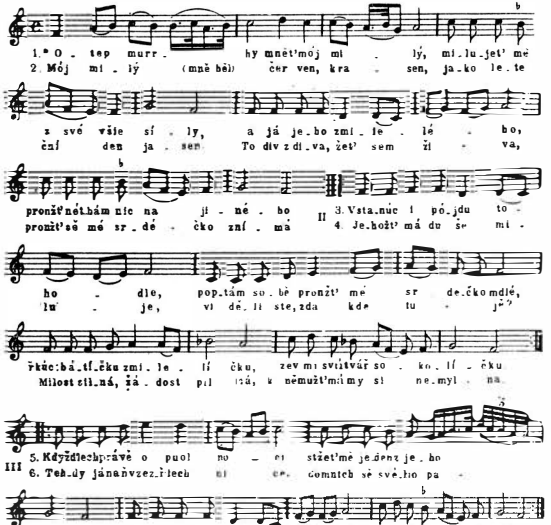
mily — cel mai valoros dintre cîntecele din perioada *prehustită*, păstrate pînă la noi [25].

Spre deosebire de muzica lui Jan din Jenstejn — în care se simte, totuşi, influenţa franceză — aici avem de-a face cu un cîntec popular ceh autentic; lucrul acesta se remarcă mai ales în ceea ce priveşte melodia.

Textul, cu tot caracterul său religios, are un conţinut erotic, în spiritul lucrării lui Solomon *Cîntarea cîntărilor* *.

Acest cîntec a fost creat la începutul secolului XV, la aproximativ 30 de ani după cîntecul lui Zavis, şi este mai apropiat în timp de lucrările lui Jan din Jenstejn. Zd. Nejedly presupune că textul şi muzica au fost create de una şi aceeaşi persoană; numele autorului este însă necunoscut.

Iată melodia, în notaţia noastră:



Există multe trăsături comune între această melodie şi şcoala lui Zavis. Acestea sînt: caracterul emoţional, care se vădeşte şi în bogata co-

* Traducerea cîntecului este următoarea: „Iubitul meu are o ramură de mirt, el mă iubeşte cu toată puterea pasiunii sale şi nu l-aşi schimba pe nimeni altul. Iubitul meu este rumen şi frumos ca o zi senină de vară. Este o minune fără seamăn că mă mai aflu încă în viaţă".

loratură, fundamental deosebită de cea liturgică ; ambitusul mare al melodiei scrise în modul eolic (c — e^1) ; utilizarea unor intervale îndrăznețe, neobișnuite pentru acea vreme (totuși, dacă presupunem prezența unor bemoli, este înlăturată sonoritatea aspră a tritonilor).

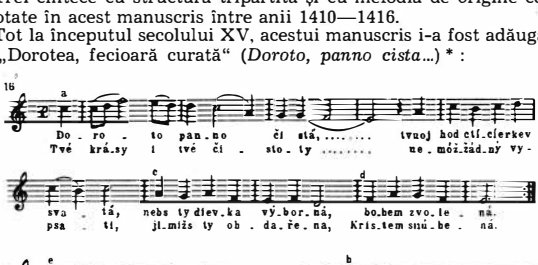
Cu toate că se face simțite oarecare influențe străine — care sînt însă prelucrate în spiritul cîntecului ceh autentic — se poate vorbi pe bună dreptate despre *originalitatea* acestui cîntec. În ce privește calitățile sale muzicale, el se situează, după părerea lui Zd. Nejedly, pe o treaptă mai înaltă decît lucrările lui Frauenlob ; una din cauze este rolul mai important conferit *elementului popular*.

Într-adevăr, lăsînd de o parte coloratura, poate fi stabilită ușor înrudirea melodiei cu grupul cîntecelor populare — mai ales de crăciun — al căror prototip este cunoscuta melodie pe textul „S-a născut Hristos, să ne veselim, trandafirul a înflorit" *(Narodilse Kristus pan, vesel me se, z ruze kritek)*.

În manuscrisul din Vysebrod figurează cel mai vechi cîntec ceh alcătuit din *trei părți*.

Trei cîntece cu structura tripartită și cu melodia de origine cehă au fost notate în acest manuscris între anii 1410—1416.

Tot la începutul secolului XV, acestui manuscris i-a fost adăugat cîntecul „Dorotea, fecioară curată" (*Doroto, panno cista...*) * :



La început, întîlnim o melodie plină de emoție, în modul frigic, al cărei ambitus depășește o octavă ; ritmul este variat. Există o măsură(în accepțiunea actuală a cuvîntului) ; lucrarea începe cu o anacruză. La sfîrșitul cîntecului, apare un pasaj de coloratură. Și aici este evidentă legătura cu școala lui Zavis.

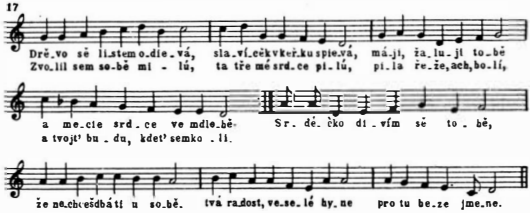
Partea finală a cîntecului posedă o melodie de sine stătătoare.

Ca dovadă a influenței crescînde a creației populare asupra muzicii profesionale, poate servi cîntecul tripartit „Copacul se înveșmîntă cu

* Iată traducerea textului : „Dorotea, fecioară curată, sfînta biserică cinstește sărbătoarea ta, căci ești o fecioară prea frumoasă, aleasă de dumnezeu.

Frumusețea și curățenia ta nu pot fi zugrăvite prin cuvinte. Ele îți sînt podoabă, o, mireasă a lui Hristos".

frunze" *(Drevo se listem odieva)**, păstrat într-un manuscris din secolul XV, însă datînd probabil din secolul XIV[26]:



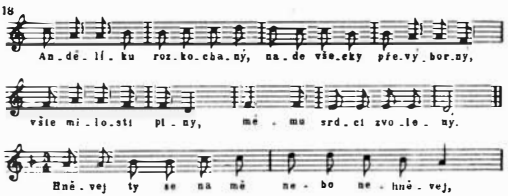
Melodia mişcătoare, lipsită de pasaje de coloratură, se remarcă — cu toată simplitatea ei — printr-o mare frumuseţe şi are un caracter vădit popular.

Forma cîntecului este ingenioasă; în special, atrage atenţia independenţa părţii a treia, care posedă propria sa melodie, în timp ce în primele două părţi melodia se repetă. Cîntecul are o structură rotunjită: ultima lui frază este analoagă cu ultima frază a melodiei principale.

Iată schema cîntecului: A (a+b+c+d) + A + B (e+f+g+d[1]).

Dintre lucrările cehe care ni s-au păstrat din acea perioadă, acest cîntec este, poate, cel mai înrudit cu creaţia *populară*. El conţine chiar mai multe trăsături populare decît *Otep myrrhy mnet moj mily*, căci forma lui este mai apropiată de popor decît forma leich-ului.

Un pas mai departe este cîntecul pe cuvintele „Îngerașul meu drag" *(Andeliku rozkochany)*. Această lucrare a unui student înrăgostit, păstrată într-un manuscris din secolul XIV, este cu totul în spiritul cîntecului popular. Şi acest cîntec (ca şi toate cîntecele populare în general), posedă o măsură bine definită, apropiată de aceea a cîntecelor populare din zilele noastre**:



* Traducerea textului este următoarea: „Copacul se înveşmîntă cu frunze, privighetoarea cîntă în tufiş, povestindu-şi dragostea, iar inima mea tresaltă.

Mi-am ales o iubită care-mi sfredeleşte inima şi mi-o răneşte; mare e durerea, dar voi rămîne al ei orice s-ar întîmpla.

Inimioară, mă mir că nu-ţi pasă de tine. Bucuria şi veselia ta pier din cauza aceleia pe care nu vreau s-o numesc".

** Iată traducerea începutului textului: „Îngerașul meu iubit, nespus de frumos şi de fermecător, ales al inimii mele".

La fel de caracteristice sînt ritmul iambic şi forma bipartită a acestui cîntec, cu variante ale unor motive identice.

Prima parte este formată din patru motive, iar a doua din cinci, dintre care al doilea constituie repetarea celui de-al treilea motiv din partea întîi. De asemenea, ultimul motiv al primei părţi este identic cu acela al părţii a doua.

Aşadar, forma melodiei este : aahhccddcchhaaff etc., — caracteristică pentru secvenţele populare.

Astfel, încă în perioada prehusită muzica cehă se remarcă printr-un conţinut bogat şi original.

III

Secolul XV a fost pentru Cehia secolul unui mare avînt în toate domeniile vieţii sociale, secolul renaşterii şi al întăririi conştiinţei naţionale, secolul unor lupte victorioase împotriva unui duşman mult mai numeros.

„Cine nu-i invidiază pe cehi, care au repurtat numai în vremea noastră mai multe victorii decît toate celelalte popoare luate laolaltă, în toate timpurile !" — exclamă Enea Silvio Piccolomini, în cel de-al patrulea deceniu al secolului XVI[20a].

În secolul XV, în Cehia s-au ridicat Jan Hus, Zizka şi mulţi alţi eroi naţionali ; tot atunci, în Cehia s-a desfăşurat cu o amploare fără precedent o viguroasă mişcare antifeudală de eliberare naţională, mişcare strîns legată de lupta împotriva catolicismului.

În acei ani, tăria de nezdruncinat a poporului ceh a zdrobit cinci „cruciade" organizate de principii germani şi de papă, iar în glorioasa bătălie „împotriva tuturor", care a avut loc lîngă Praga la 15 iulie 1420, Zizka a repurtat o victorie decisivă, alungîndu-i pe nemţi şi pe catolici din întreaga Cehie [27].

În secolele XV—XVI limba cehă s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Cehiei.

Un asemenea şir de succese nu a fost întîmplător ; el a fost pregătit de întreaga desfăşurare anterioară a istoriei Cehiei. Încă în secolul XIV s-a înregistrat o considerabilă dezvoltare economică a ţării şi o consolidare a situaţiei ei politice externe. Mai multe oraşe cehe se transformă în mari centre economice şi culturale (Plzen, Hradec-Kralove, Prachatice, Usti na Labe şi, în primul rînd, Praga, capitala ţării). În total, spre sfîrşitul secolului XIV, în Cehia existau aproape 100 de oraşe.

În anul 1348, pe timpul lui Carol I, a fost fondată universitatea din Praga. Capitala Cehiei s-a împodobit cu minunate monumente arhitectonice şi a devenit centrul dezvoltării limbii cehe scrise şi vorbite.

Însă situaţia maselor largi populare continua să rămînă extrem de grea, datorită exploatării feudalilor proprietari de pămînt.

Unul din fondatorii comunităţii „fraţilor cehi", Petr Chelcicky (1390—1460) *, scrie astfel despre asuprirea şi suferinţele ţărănimii cehe : „Toţi

* Chelcicky a fost un ţăran din sudul Moraviei, care „nu avea studii înalte şi, probabil, nu cunoştea latina, limba oamenilor instruiţi din acea vreme ; cu toate acestea, el a scris lucrări de o asemenea forţă şi profunzime, încît lumea civilizată manifestă un viu interes faţă de ele şi în zilele noastre. Chelcicky arată deosebit de convingător cum mişcarea husită a provocat ca printr-un miracol trezirea forţelor spirituale, ascunse pînă atunci, şi a talentelor oamenilor simpli cehi". În lucrările sale, el vorbeşte despre marea dezvoltare a muzicii în Cehia.

vor să fie boieri, domni, ostași, căci e ușor să călărești pe cai grași, să amenințî și să vorbești cu trufie, să-i numești pe oamenii simpli „slugi" și „bufnițe", să-i jupoi ca pe vite, să le tai capetele, să mănînci și să bei totteauna bine, să trîndăvești... Prea s-au înmulțit pe la castele și prin orașe astfel de nemernici, care fie că abuzează de puterea lor și asupresc oamenii simpli, fie că storcînd dăjdii de la țărani, chefuiesc și duc o viață de trîntori... Și toate acestea ei le fac, înfruptîndu-se din sîngele oamenilor care muncesc".

Astfel, spre sfîrșitul secolului XIV în Cehia se desfășoară o ascuțită luptă de clasă, dusă de țăranii înrobiți contra moșierilor, de lucrători și caife împotriva meșterilor și a orășenilor privilegiați. O particularitate a statului ceh era și faptul că, atît la sate, cît și la orașe, marii moșieri și cei mai bogați dintre orășeni erau, în cea mai mare parte, germani sau cehi germanizați. În timp ce vîrfurile populației orășenești, formate din germani, beneficiau de toate drepturile, meseriașii și lucrătorii — cehi în majoritatea lor — erau complet lipsiți de drepturi.

Trebuie subliniat faptul că lupta antifeudală a păturilor democratice ale societății cehe din acea vreme era îndreptată în același timp și împotriva dominației străine pe tărîm economic și cultural.

IV

Cehii au constituit din cele mai vechi timpuri un fel de avanpost apusean al slavilor. „Puhoiul german... a învăluit Cehia din nord, sud și apus, amenințînd permanent să înghită în valurile sale lacome acest pămînt slav, care pătrundea ca o peninsulă în inima teritoriilor germane", — scria A. Hilferding [28], încă în cel de-al șaptelea deceniu al secolului trecut, și această afirmație a fost dezvoltată în numeroase lucrări ale sale și ale altor autori.

Perioada puternicei ofensive militare a feudalilor germani împotriva Cehiei a continuat pînă la începutul secolului XIII, cînd situația s-a schimbat radical pentru un timp. Pe atunci, „ca urmare a descompunerii feudale, Germania a slăbit așa cum nu a mai slăbit niciodată în întreaga sa istorie" [29]. În schimb, Cehia s-a transformat — ca și Polonia — într-un mare stat european, a cărui importanță politică și întindere teritorială în Europa feudală erau cît se poate de considerabile. Regele ceh Premysl Ottokar II (1253—1278) a anexat la Cehia Austria, Styria, Carinthia și Kraina, creînd un stat vast, ce se întindea pînă la Marea Adriatică.

Văzînd că nu-și pot atinge țelurile cu ajutorul forței militare, feudalii și orășenii bogați germani adoptă o nouă tactică, urmînd o „cale ocolită" : ei caută să germanizeze Cehia și s-o folosească în interesele lor, recurgînd la o colonizare intensă. Imigrația în masă a germanilor în Cehia a început încă sub Premysl Ottokar I (1197—1230) și a luat repede amploare, mai ales datorită fondării de către coloniștii germani a unor orașe organizate după sistem german. Aceste orașe duceau o politică independentă și constituiau niște porți de pătrundere a influenței germane. O consecință a fost răspîndirea limbii și a obiceiurilor germane nu numai în rîndurile populației orășenești, ci și printre nobilii rurali, nefăcînd excepție nici ultimii reprezentanți ai dinastiei Premysl, care „primeau o educație germană, se căsătoreau cu germane, vorbeau și scriau versuri în limba

germană"[29a]. În această agresiune germană clerul juca un rol important. Imediat după ce Venceslav, tributar al regelui Henric al Germaniei, a îngăduit liberul acces al preoților în Cehia, „preoții din Bavaria, Suabia și alte regiuni s-au grăbit să vină la acest principe iubitor al lui Hristos, cum se grăbesc albinele spre stup", — povestește un cronicar din acea vreme [30].

După cum vedem, cehii erau nevoiți să li se opună feudalilor germani nu numai în lupta deschisă, pe cîmpul de bătălie. „Situați în însăși inima Germaniei, înconjurați de germani chiar în patria lor, siliți să primească o instrucție germană", ei erau nevoiți „să lupte din toate forțele, pentru a-și păstra specificul național" [31].

Multe izvoare pe care le avem la îndemînă — de exemplu „Cronica lui Dalimil * — ne informează că această germanizare întreprinsă pe scară largă nu era decît un fenomen superficial, care nu a fost în stare să prindă rădăcini adînci.

Această viabilitate a specificului național ceh a fost subliniată cu perspicacitate de Belinski, care scrie : „Cehia este înconjurată din toate părțile de neamuri teutone ; germanii au stăpînit-o timp de cîteva secole ; ea s-a dezvoltat, împreună cu dînșii, pe terenul catolicismului și le-a luat-o înainte, prin vorbă și faptă, în domeniul înnoirii religioase — și ce să vezi ? Cehii au rămas slavi pînă în ziua de azi" [33].

Justețea acestor cuvinte este confirmată în mod deosebit de strălucit de evenimentele de la sfîrșitul secolului XIV, care au dus la apariția și răspîndirea fulgerătoare a mișcării husite, pregătite prin activitatea a numeroși patrioți cehi din a doua jumătate a secolului XIV.

Între acești patrioți trebuie să-l menționăm pe cehul Milec din Kromeriz **, mort în anul 1374. „Cuvintele de foc" ale predicilor sale au dus pînă departe învățătura lui și l-au acoperit de glorie [34]. Continuatorul lui Milec, Tomas Stitny, a expus, cel dintîi, savantele probleme *teologice* în limba cehă, într-o formă populară, inteligibilă, motivînd acest pas îndrăzneț prin următoarele argumente : „Lui dumnezeu îi este la fel de drag cehul, ca și latinistul... apostolul Pavel a scris epistolele sale în limba fiecăruia din popoarele cărora le erau adresate... așa dar, de ce nu ar dezvălui domnul dumnezeu cehilor voința și scriptura sa în limba țării lor..." [35].

Merită o mențiune specială și un alt discipol al lui Milec, magistrul *in artibus* Matej din Janov (mort în anul 1394). Matej, trecînd cu totul de partea lui Milec, nu s-a mulțumit, ca acesta din urmă și ca Stitny, să propovăduiască îndreptarea moravurilor, ci s-a încumetat să demaște cu hotărîre viciile bisericii catolice, să vestejească înșelăciunea pe care o constituia vînzarea indulgențelor, a moaștelor și a icoanelor. Totodată, el se sprijinea în permanență pe învățătura bibliei, care era, după părerea lui, singura capabilă să îndrepte totul [36]. În unele privințe, Matej a mers mai

* Ne referim la cronica în versuri, numită „a lui Dalimil" (se presupune că autorul ei a scris-o între anii 1282 și 1314). Această remarcabilă lucrare anonimă a fost creată, pe cît se pare, în mediul micii nobilimi cehe. Este demn de atenție faptul că, spre deosebire de letopisețele redactate de obicei de cronicari în limba latină, această lucrare este scrisă *în limba cehă*, „pentru ca fiecare să poată cunoaște trecutul poporului său și să-și prețuiască limba, avînd în fața ochilor slava țării sale..." [32]

** Milec a început să propovăduiască în limba cehă, în timp ce alți predicatori, care sperau să obțină succes în Cehia, trebuia să vorbească în limba germană.

departe chiar decît Hus, anticipînd învățătura taboriților [37]. Activitatea acestor patrioți cehi a fost strîns legată de demascarea catolicismului.

Însă mișcarea religioasă națională antipapală din Cehia prehusită nu s-a limitat la activitatea acestor militanți de frunte, care aparțineau cercurilor celor mai instruite ale intelectualității cehe progresiste din acea vreme. Cu mult înaintea lor, în diferite regiuni ale Cehiei au apărut „eretici" și sectari, atît de bine cunoscuți nouă din istoria mișcărilor religioase din evul mediu. Astfel, încă în prima jumătate a secolului XIII în Cehia existau flagelanți. La începutul secolului XIV mișcarea sectarilor din Cehia a devenit destul de intensă, căci, după cum reiese din documentele vremii, numai în anul 1318 au fost arși 14 „eretici". La sfîrșitul secolului XIV, în sudul Cehiei — în defileul Sumavei, pe versantele Luznicei, în desișul pădurilor de la Rozmberk și pe malurile Vltavei — se ascundeau de urmărirea bisericii catolice numeroși valdenzi, supranumiți „săracii din Lyon" [38].

În pregătirea activității lui Hus, a camarazilor săi de arme și a succesorilor săi, un rol important a fost jucat de legăturile științifice și religioase din ce în ce mai strînse cu centrele europene înaintate, în care prindeau puteri curente de opoziție analoage, conduse de activiști ca Ockham, Vrie, Nieheim, Pierre d'Ailly, Gerson și, în primul rînd, Wycliffe (1324—1387), remarcabil precursor al protestantismului, care a combătut, cel dintîi, o serie de principii fundamentale ale catolicismului, lovind pînă și în elementul cel mai de seamă al ritualului catolic — învățătura despre transsubstanțiere [39]. Wycliffe — cu mult înainte de Jan Hus, Martin Luther, Calvin și alți activiști protestanți — a tradus biblia în limba națională a poporului englez și a folosit textul evangheliei ca bază unică a învățăturii sale [40].

Marele interes față de activitatea lui Wycliffe este lesne de înțeles.

Așadar, atît în păturile cele mai culte, mai înaintate, ale societății cehe, cît și în masele largi populare, prindeau putere elementele opoziției religioase naționale, care, la începutul secolului XV, au dus la apariția *mișcării husite*.

Predicile activiștilor husiți au găsit un ecou prompt în rîndurile orășenilor săraci, ale micilor meseriași și ale țăranilor ; ulterior, mișcării husite i s-au mai alăturat și pătura orășenească mijlocie, mica nobilime sărăcită, precum și o parte din aristocrația cehă. Aristocrații au început prin a trece de partea orașelor, iar apoi s-au ridicat împotriva acestora, reușind astfel să pună mîna atît pe averile bisericești, cît și pe avutul orășenilor.

Esența mișcării husite era lupta țăranilor iobagi împotriva feudalilor, iar principala ei forță erau masele țărănești. Însă componența socială a maselor legate de mișcarea husită era foarte pestriță. În versurile unui autor reacționar sînt enumerate următoarele categorii de reprezentanți ai mișcării revoluționare : „pajii și cavalerii, boierii, preoții, elevii, magnații, țăranii semeți". Autorul nu uită nici grupările de meseriași („mulți meseriași laolaltă...") [41]. „Fiecare era dornic de un trai ușor", — declară dînsul, drept explicație a motivelor care au determinat, după părerea lui, trecerea păturilor sociale susmenționate de partea opoziției [42].

Activitatea lui Jan Hus, care s-a situat în fruntea acestei mișcări, a constituit continuarea firească a luptei marilor patrioți cehi Milec, Stitny, Matej din Janov, despre care a fost vorba mai sus. Importanța mondială a lui Hus constă tocmai în aceea că ideea luptei de eliberare națională, luptă

îndreptată concomitent împotriva jugului catolic şi împotriva influenţei germane — s-a născut într-o ţară atît de avansată din punctul de vedere al dezvoltării culturii naţionale, cum era Cehia. Tocmai de aceea, poporul ceh a inaugurat, prin acţiunea lui Jan Hus, o nouă perioadă în istoria Europei — perioada mişcărilor religioase de eliberare naţională.

Principiile husite de bază sînt tipice pentru protestantismul anticatolic [43].

Ceea ce conferă învăţăturii husite o importanţă deosebită este caracterul vădit *patriotic şi democratic* al principiilor ei. Această latură a activităţii lui Hus şi a partizanilor acestuia — care s-a reflectat strălucit în domeniul limbii, al culturii şi al artei, deci şi al muzicii — merită o atenţie deosebită.

Hus s-a ridicat, plin de indignare, împotriva abuzurilor papei şi ale vîrfurilor clerului catolic, împotriva dijmei care apăsa greu pe umerii ţăranilor cehi, împotriva impozitelor exagerat de mari; el a demascat şi a înfierat spiritul îngust de breaslă şi s-a opus folosirii limbii latine — limba rugăciunilor catolice şi a tratatelor de teologie, străină păturilor largi ale populaţiei cehe. Hus a căutat să atragă în lupta religioasă masele largi populare, care nu mai voiau să asculte predicile teologilor germano-catolici din Praga (*ad quid sunt nobis mistrzi fistrzi* — „ce ne trebuie nouă aceşti magiştri pedanţi ?") [45]. El a militat pentru citirea independentă şi interpretarea bibliei nu numai de către preoţi, ci şi de către toţi credincioşii. Pentru atingerea acestui scop, Hus opunea intenţionat tratatelor teologice latineşti propriile sale predici şi lucrări, scrise în limba cehă de uz curent, inteligibilă pentru toată lumea. „Am scris aşa cum vorbesc de obicei", — remarcă el într-o lucrare a sa [46]. Hus şi adepţii săi îşi dădeau seama perfect de imensa importanţă a limbii materne pentru dezvoltarea şi întărirea conştiinţei naţionale. Ei considerau în mod just năzuinţa feudalilor germani de a elimina limba cehă, ca pe o gravă acţiune agresivă. Un manifest emis la Praga în anul 1420 exprimă clar această tendinţă: „Nemţii au pus gînd rău de multă vreme, fără nici un temei, limbii noastre şi ceea ce au întreprins ei împotriva graiului nostru pe Rin, la Meissen şi în Prusia, au de gînd să facă şi cu noi: să ne izgonească şi să pună mîna pe ţara noastră" [47].

Iată pentru ce grija pentru limba cehă îl preocupa din ce în ce mai mult pe Hus. În ampla sa lucrare intitulată „Marea tălmăcire" *(Veliky vyklad)* *, Hus vrea să explice „oamenilor ** simpli, care muncesc din greu", bazele învăţăturii sale. Această lucrare, redactată într-o limbă model, este unul din produsele clasice ale literelor cehe. Spre sfîrşitul vieţii sale, în anul 1413, Hus a întreprins traducerea în limba cehă şi prelucrarea corespunzătoare a scrierilor sale în limba latină. Mai mult decît atît: deoarece la începutul activităţii lui limba literară a întregului popor ceh nu era încă închegată, el a expus într-un tratat special, intitulat „Ortografia cehă" *(Orthographia bohemica)*, principiile perfecţionării limbii cehe literare, întemeindu-se în expunerea sa pe caracterele limbilor europene şi ale limbii slavone vechi ***. El a adăugat la tratatul său de ortografie un abe-

* Aceasta este cea mai mare lucrare a lui Hus: în ediţia lui Erben ea cuprinde aproape 400 de pagini.

** În original este întrebuinţat diminutivul „omuleţilor" *(lidickom)*.

*** Probabil, el a făcut cunoştinţă cu slavona veche, frecventînd mănăstirea Emmaus sau venind în contact cu studenţii croaţi.

cedar după model slavon și exemple de exerciții. Stabilind normele scrierii, Hus a pus în ordine și limba, creînd din diferitele dialecte în care fusese împărțită pînă atunci limba cehă, o singură limbă literară a întregului popor, la baza căreia stătea *dialectul vorbit la Praga* — capitala Cehiei [48]. Abia după aceea Hus a întreprins corectarea vechii traduceri a bibliei în limba cehă (efectuată de mai multe persoane spre sfîrșitul secolului XIV). Paralel cu această lucrare de mare importanță, Hus a creat și scrieri populare, destinate maselor largi, ca „Frînghiuța împletită în trei" (*Provazek tripramenny*), „Cele zece cuvinte" etc. Grija lui Hus pentru înflorirea limbii cehe nu s-a manifestat numai prin redactarea unor lucrări în această limbă. El a luptat cu înflcărare pentru ca toți copiii cehi să învețe de mici limba maternă, să se vorbească ceha în locurile publice și tot în ea să se scrie petițiile.

V

Husiții înțelegeau perfect marea forță a muzicii și căutau s-o folosească. Este cunoscută o zicală care s-a bucurat de o mare popularitate în rîndurile husiților : *Qui canit, bis orat* („Cine cîntă, acela se roagă îndoit").

Hus iubea muzica populară și compunea el însuși cîntece. După propriile sale cuvinte, în tinerețe el „a studiat cîntul" și „a cîntat atît la școală, cît și în biserică rugăciuni pe care biserica le aprobă" (*„Cantum approbatum ab ecclesia, quocoepi cantum discere, cantari in scholis et in ecclesiis"*).

În anii studenției, Hus a luat parte la viața muzicală universitară.

Cancionalurile vechi arată că autorul unora dintre cîntece era Hus. Însă el nu a fost un compozitor în înțelesul contemporan al cuvîntului. El prefera să adapteze un text nou la melodii larg răspîndite — nu numai populare, ci și de compozitori profesioniști. Aici, Hus pornea de la ideea că astfel de melodii sînt cele mai îndrăgite de popor și cele mai accesibile.

Se pare că Hus a compus cîntece încă în anii activității sale la capela Betleemului. Numind diferite cîntece, el nu-l menționează pe autor, ceea ce ne permite să presupunem că el însuși era creatorul lor.

În timp ce era plecat din Praga, Hus a trimis un cîntec compus de el unor femei evlavioase, care locuiau în preajma capelei Betleemului *.

Melodiile acestor cîntece nu s-au păstrat. Se știe însă că textul lor era în limba cehă ; scrisoarea care le însoțea era și ea redactată în cehă. Hus a scris texte de cîntece și în timpul detenției sale la închisoarea din Constanța. Unul din aceste texte este vesel, iar un altul trist, vorbind despre lanțurile din închisoare. Acest text urma să fie cîntat pe melodia cîntecului „Dumnezeu atotputernicul" (*Buoh vsemohuci*).

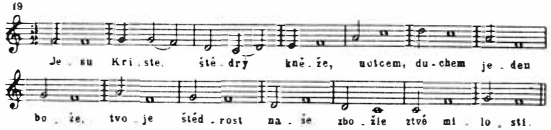
Înaintea morții sale, Hus i-a trimis lui Skopek 23 de versuri cu ritm mixt : după cum afirmă el, scriind aceste versuri, în mintea lui răsuna melodia corespunzătoare **.

Pînă acum au putut fi identificate numai două cîntece ca aparținîndu-i lui Hus în mod indiscutabil.

---

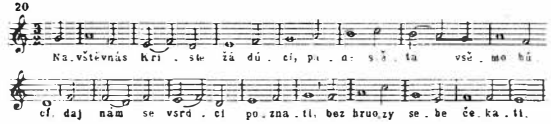
* Zdenek Nejedly — *Sebrane spisy Dejiny husitskeho spevu*, III, pag. 62 și urm.
** Poezia trimisă de Hus nu era însoțită de notația melodiei.

Pentru primul din aceste cîntece, pe textul „Hristoase dumnezeule, prințul nostru mărinimos" *(Jesu Kriste, stedry kneze)*, Hus, a luat probabil o melodie existentă, pe care acest cîntec se cînta și mai înainte. Totuși, nu este exclus ca această melodie să fi fost prelucrată de Hus. Ea se remarcă prin simplitate și noblețe și nu este denaturată prin introducerea coloraturilor, care erau frecvent folosite pe atunci, dar care lipseau în cîntecul popular ceh :



Melodia ne este cunoscută nu numai din surse cehe, ci și germane.

Altfel stau lucrurile cu un alt cîntec al lui Hus, „Vino la noi, Hristoase al nostru" *(Navstev nas, Kriste zaduci)*. Aici, Hus nu a putut folosi o melodie existentă, căci el a trebuit mai întîi să versifice textul unei rugăciuni în proză. Acest cîntec a avut inițial o melodie *originală*, care pînă acum nu a fost găsită nici printre notațiile de cîntece populare, nici în culegerile de lucrări liturgice răspîndite * :



În ceea ce privește caracterul său, acesta este un cîntec ceh *autentic*. În el întîlnim intonații pe treptele acordului, frecvent folosite în cîntecele populare, și alte caractere tipice ale cîntecului ceh. Melodia este expusă într-un registru relativ înalt, iar apoi urmează o mișcare descendentă. Forma ei este foarte răspîndită pînă în zilele noastre : două perioade, care încep aproape la fel, au încheieri diferite. Melodia este construită în modul frigic, caracteristic pentru lucrările cehe din secolul XIV. Sînt vizibile legăturile dintre intonațiile finale ale cîntecelor lui Hus și melodiile lui Zavis și ale școlii acestuia : cîntările lui liturgice și vestitul lui cîntec de dragoste

Zd. Nejedly socoate că Hus este autorul acestei melodii — cel puțin atîta timp cît nu a fost găsită o versiune mai veche a ei. Ambele cîntece au fost notate în cancionalul din Jstebnice în cel de-al treilea deceniu al secolului XV.

Așadar, Hus a fost autorul a cel puțin două cîntece : pentru primul, a scris *numai textul*, iar pentru cel de-al doilea, *numai melodia* **.

În același sens au acționat și adepții lui Hus, în primul rînd vestitul Jeronym din Praga, la început simpatizantul, iar apoi tovarășul de arme

* Zdenek Nejedly — *Sebrane spisy, Dejiny husitskeho spevu*, III, pag. 90.
** Zdenek Nejedly. Op. cit., III, pag. 92.

al lui Hus și unul din cei mai culți oameni ai vremii. El a obținut titlul de magistru la patru universități europene și a fost un călător pasionat, care nu numai a colindat întreaga Europă apuseană, oprindu-se, printre altele, la Paris și Oxford, dar a fost și în Palestina și — lucru extrem de semnificativ pentru acea vreme — a vizitat Rusia, și anume orașele Vitebsk și Pskov *.

Jeronym din Praga era plin de înflăcărare și temperament; el compunea cîntece pentru popor și lupta pentru o cît mai largă răspîndire a lor. Lucrul acesta se știe sigur, căci Jeronym a admis acuzația ce i s-a adus la sinodul din Constanța, și anume, că a compus cîntece religioase pentru popor și că le-a răspîndit.

Jeronym înțelegea perfect puterea propagandistică a cîntecelor și le folosea ca armă pentru a ridica poporul împotriva clerului catolic. Poporul cînta zi și noapte aceste cîntece anticatolice.

Jeronym a mai fost acuzat că a compus nu numai cîntece cehe, ci și *germane*. De aici reiese că el cunoștea și caracterele tipice ale cîntecelor altor popoare.

Din nefericire, textele cîntecelor lui Jeronym nu s-au păstrat: el era mai mult un improvizator și nu nota decît rar compozițiile sale. El cînta bine și-i plăcea să execute cîntece religioase cu pasaje de coloratură („pasaje de cînt liturgic"), cum li se spunea pe atunci — *pasaze liturlzickeho zpevu)* **.

Mergînd din oraș spre locul execuției, Jeronym cînta responsoriul Mariei *Felix namque es, sacra virgo* („Ești fericită, sfîntă fecioară"). Textul acestei lucrări se bucura de popularitate în Cehia, iar notația melodiei s-a păstrat într-un gradual husit de la începutul secolului XVI ***.

Acest responsoriu, larg răspîndit în popor, abundă în jubilații, pentru executarea cărora era necesară o bună stăpînire a resurselor vocale.

În timp ce urca pe rug, Jeronym intona cîntecul-rugăciune „Cred în unul dumnezeu" *(Credo in unum Deum),* iar cînd flăcările l-au cuprins, el a început să cînte „Doamne, în mîinile tale îmi dau duhul" *(In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum).*

Jeronym din Praga s-a distins nu numai în domeniul muzical *practic:* el a fost și un *teoretician* de frunte.

S-a păstrat **** o mică, însă extrem de importantă lucrare a sa de teorie muzicală, intitulată *Recommandatio artium liberalium* („Prezentarea artelor libere").

Cele șapte „arte libere" apar aici, în sunetele unei melodii fermecătoare, sub înfățișarea alegorică a șapte fecioare.

Una din ele se adresează celorlalte cu cuvintele: „Muzica și cîntul fărîmă stîncile, mută pădurile, opresc vîntul în loc"; astfel definește Jeronym marea putere a muzicii. „Muzica este unealta păcii, iar nu a fur-

---

* Una din principalele acuzații aduse lui Jeronym la sinodul din Constanța a fost că, vizitînd orașele Pskov și Vitebsk, el ar fi trecut de la catolicism la ortodoxism. Perwolf dă o descriere amănunțită a comportării lui în timpul șederii în Rusia, pe baza relatării unui contemporan, care a depus ca martor în procesul lui Jeronym, ce a avut loc în cadrul sinodului din Constanța [49].

** Zdenek Nejedly. Op. cit., III, pag. 107—108.

*** Ibid., pag. 108—109.

**** Într-un manuscris aflat la Bibl. Universitară din Praga X E fol. 241—250 (v. Zdenek Nejedly, Op. cit. III, pag. 111 și urm.).

tunilor războiului", — proclamă el. Mai departe, Jeronym expune în lucrarea sa bazele teoretice ale muzicii. Schema şi tabelul solmizării sînt trasate pe corpul aceleia dintre fecioare, care simbolizează arta muzicală.

În concepţia lui Jeronym, muzica polifonică („diafonia") este partea cea mai frumoasă a artei muzicale. El socoate că însăşi natura, împărţind vocile în masculine şi feminine, a generat cîntatul pe două voci, la interval de octavă. După părerea lui, cvinta, sexta şi unisonul au şi ele o sonoritate plăcută. La sfîrşitul lucrării sale, Jeronym vorbeşte despre muzicanţii vestiţi din trecut : Orfeu, Timoteu din Milet şi alţii.

Opiniile partizanilor lui Hus despre execuţia melodiilor laice şi liturgice, despre frumuseţea muzicii şi, în special, a polifoniei, atestă că acei care gîndeau la fel ca şi Hus erau extrem de numeroşi. Astfel s-a închegat noua *tradiţie husită,* a cărei esenţă poate fi exprimată prin următoarele cuvinte : „Cîntatul este un lucru bun, însă el trebuie să slujească o cauză dreaptă".

Aşadar, politica energică, ce a fost urmată în mod consecvent în domeniul dezvoltării limbii şi a culturii cehe, începînd cu Milec şi discipolii săi şi sfîrşind cu Hus, cu tovarăşii săi de arme şi continuatorii săi, a avut, printre altele, rezultatul că *„limba populară cehă,* — după cum subliniază în mod special Marx în „Notele cronologice", — a devenit mai evoluată decît cea germană" [50]. Lucrul acesta a fost perfect înţeles de Hus, care a declarat în anul 1409, în mesajul său referitor la legea regelui Venceslav menită să stăvilească pătrunderea germană : „Deoarece, cu ajutorul lui dumnezeu, a sunat ceasul cînd învăţătorii cehi au întrecut ca număr pe cei germani şi au ajuns în toate ştiinţele şi capacităţile mai presus ca străinii, rezultă că ei nu mai sînt robi, ci fii ai ţării şi, cu voia domnului, şi moştenitorii ei..."

Mai sus, am arătat că activitatea husiţilor a avut un caracter nu numai naţional, ci şi *democratic.* În predicile şi tratatele sale şi în toate acţiunile întreprinse, Hus a avut în vedere, în primul rînd, interesele păturilor largi ale poporului ceh. Nu este întîmplător faptul că în Cehia sudică, unde Hus a fost nevoit să se ascundă un timp, el se bucura de o enormă influenţă în rîndurile ţăranilor, ale sărăcimii orăşeneşti şi ale minerilor [51]. Şi cu cît Germania se îndîrjea mai mult în acei ani „împotriva lui Hus, împotriva unui eretic, adept al învăţăturii lui Wycliffe şi duşman de moarte al «naţiunii sfinte» — citim în „Notele cronologice" ale lui Marx, — cu atît mai important devenea rolul lui Hus, de conducător al poporului ceh. Ca apărător al *drepturilor naţionale şi populare,* Hus se bucura în rîndurile cehilor de o popularitate cu atît mai mare, cu cît era atacat mai cu înverşunare de bădăranii *(Knoten)* germani" * [52].

Laturile democratice ale învăţăturii lui Hus au ajuns la maximum de dezvoltare după moartea lui, în aripa stîngă a husiţilor, care a căpătat numele de mişcare taborită **. Taboriţii formulau deziderate radicale nu numai în ce priveşte reorganizarea bisericii, ci şi în domeniul reformelor sociale. Ei cereau abolirea proprietăţii private, a deosebirilor de clasă şi a oricărei dependenţe personale, precum şi o modificare radicală a relaţiilor politice existente. Ei proclamau „fraternitatea generală" şi suvera-

* Ibid. (subliniat de mine, R. G.).

** Numele li se trage de la tabăra militară instalată pe muntele Tabor — mai exact, pe dealul Hradzt de lîngă Luznica, înconjurat din trei părţi de defileuri săpate de ape, iar din cea de-a patra parte, cu totul inaccesibil.

nitatea poporului *(Solus Dominus regnabit et regnum tradetur populo terrae)*[53]. Într-un cuvînt, cercurile husite de extrema stîngă făceau parte dintre acele „secte popular-revoluționare, evanghelic-comunist-republicane" [54], apropiate de picarzi, albigenzi și begarzi, care, după cum am văzut, au imigrat pe atunci în Cehia în mare număr și care au anticipat în multe privințe ideile lui Thomas Müntzer și ale anabaptiștilor.

Spre sfîrșitul acestei perioade (1419—1434), s-au ascuțit în mod inevitabil divergențele dintre cercurile husite moderate — așa-numiții „utraquiști" *, reprezentanți ai nobilimii și ai orășenilor înstăriți — și taboriți, din rîndurile cărora făceau parte masele de oameni ai muncii de la orașe și sate, în special țăranii, micii meseriași și minerii. Aceste divergențe au fost urmate de trădarea mișcării de către utraquiști, care au început să se teamă de taboriți mai mult decît de germani. Ca urmare, a izbucnit un război civil în rîndurile cehilor, care s-a soldat cu zdrobirea taboriților în anul 1434 la Lipane.

Consecințele războaielor husite au fost extrem de variate : situația maselor largi ale poporului ceh s-a înrăutățit, în timp ce marii feudali au reușit să-și sporească și mai mult puterea [55].

Însă, pe de altă parte, o realizare extrem de importantă a mișcării husite a fost o creștere fără precedent a conștiinței naționale și a dragostei de patrie, intensificarea rezistenței împotriva pretenției feudalilor germani de a-și extinde dominația și în domeniul cultural. Mai mult decît atît, mișcarea husită a ajutat de fapt cultura cehă să exercite o puternică influență asupra coloniștilor germani.

Acum, au fost promulgate legi care sancționau deplina prioritate politică și administrativă a cehilor în ocuparea funcțiunilor de stat și administrative. Un mare număr de guvernanți cehi nu cunoșteau decît limba patriei lor : Jost de Rosenberg vorbea germana extrem de prost, iar Jirzy din Podiebrad nu era în stare să se exprime nici în latină, nici în germană [56].

Mișcarea husită a dus la renașterea culturii naționale cehe, a stimulat formarea limbii cehe literare, a reînviat și a întărit vechile tradiții naționale în domeniul creației de cîntece și în acela al culturii muzicale populare, a pregătit terenul pentru o și mai mare înflorire a culturii naționale cehe în epoca Renașterii din secolul XVI.

Limba cehă s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele patriei sale, și a devenit limba diplomatică oficială a unei mari părți din Europa răsăriteană.

Imensa importanță a mișcării husite s-a manifestat și prin puternicul ecou pe care ea l-a trezit în aproape întreaga Europă **.

---

* „Utraquiști" li se spunea husiților moderați, care admiteau împărtășania sub ambele forme *(Sub utraque...)*. Bastionul principal al „utraquiștilor" era universitatea din Praga ; de aceea, contemporanii mișcării husite îi mai numeau și „praghezi".

** La numai un an după moartea lui Hus, episcopul orașului Lodi, într-un discurs rostit la cea de-a 21-a ședință a sinodului din Constanța, a fost nevoit să recunoască că vestea „ereziei husite" s-a răspîndit pînă departe dincolo de hotarele Cehiei — în Anglia, Franța, Ungaria, Polonia, Lituania, Rusia, Italia și a făcut ocolul întregii Germanii. În cel de-al patrulea deceniu al secolului XV, mișcări populare împotriva clerului și a claselor suprapuse au izbucnit în Transilvania, la Passau, Worms, Wamberg și Magdeburg, iar mai tîrziu (pînă la începutul secolului XVI), în Suabia, Saxonia, Turingia, în regiunea Rinului, în Bavaria [57].

V. I. Lamanski [58] subliniază pe bună dreptate faptul că de-a lungul unui întreg secol — de la începutul secolului XV pînă la începutul secolului XVI — în Germania au activat, înaintea lui Luther, numeroşi adepţi şi discipoli ai lui Hus *. El relevă în mod deosebit simpatia maselor populare şi a unor gînditori din Anglia faţă de mişcarea husită. Martin Luther, vorbind despre pregătirea Reformei germane, l-a numit fără ocolişuri pe Hus „principalul ei autor", „cel dintîi care a dat papalităţii o grea lovitură şi a restabilit învăţătura neîntinată a evangheliei". În Februarie 1520, Luther îi scria lui Spalatin : „Imaginează-ţi că, fără ştirea mea, am propovăduit şi am apărat pînă în ziua de azi opiniile lui Hus... noi toţi sîntem husiţi fără s-o ştim. Cu mult înaintea vremii noastre, Jan Hus a fost condamnat la o moarte ruşinoasă şi papistaşii credeau că numele lui va fi uitat, însă acum, spre necazul lor, acest nume răsună în întreaga lume. Nu numai Roma, ci şi universul e prea mic pentru el" **.

În ceea ce priveşte relaţiile dintre cehi şi celelalte popoare slave, ne interesează în special vechile şi trainicele legături de rudenie dintre poporul ceh şi poporul frate rus. Aceste legături, care datează din vremile cele mai îndepărtate, s-au întărit în special în timpul mişcării husite.

Importanţa limbilor slave şi în special a limbii ruse a fost subliniată cu o deosebită forţă de filologul ceh din secolul XVI Matej din Benesov [60].

Trebuie să arătăm că încă din vechi timpuri cehii şi-au dat seama pe deplin de strînsa lor rudenie cu poporul rus. Astfel, faptul că în secolul IX Cehia şi Rusia aveau aceeaşi limbă şi aceeaşi credinţă este confirmat nu numai de un celebru pasaj din letopiseţul rus al lui Nestor, ci şi de cronica cehă rimată a lui Dalimil, în care Metodiu este numit arhiepiscop rus [61].

Cum între popoarele slave care celebrau serviciul religios în limba slavonă ruşii se situau pe primul loc, cehii au început, încă într-o perioadă depărtată, să-i numească ruşi pe toţi adepţii religiei ortodoxe şi ai serviciului religios slavon. Este caracteristic faptul că în postfaţa cehă a vestitei evanghelii de la Sazava-Emmaus, scrisă parţial cu caractere chirilice şi parţial cu caractere glagolitice (1395), partea pentru care s-a folosit scrierea chirilică este numită cartea „legii *ruse*, a scripturii ruse" [62].

Experienţa cehilor în domeniul militar a fost folositoare pentru Rusia : cunoscuta „întărire cu ajutorul carelor", după obiceiul ceh husit, a fost adoptată atît de polonezi, cît şi de ruşi şi, printre alţii, de cazacii zaporojeni. Totodată, nu trebuie scăpat din vedere rolul decisiv al oştilor ruse în efortul unit al popoarelor slave, care năzuiau să pună stavilă ofensivei feudalilor germani.

Acestea au fost împrejurările istorice care au contribuit la apariţia unor manifestări extrem de importante ale culturii muzicale cehe, manifestări indisolubil legate de mişcarea de eliberare naţională.

---

* Să nu uităm că în regiunea Rinului existau extrem de numeroase aşezări husite. Într-o bulă din anul 1431, papa Eugen IV arată, printre altele, că pînă şi la Basel, precum şi în împrejurimile acestui oraş, locuitorii sînt contaminaţi în mare măsură de „erezia husită". Erfurt a fost, în secolul XV, un centru important al forţelor opoziţiei : numeroşi magiştri germani, părăsind Praga, au fost primiţi să funcţioneze la universitatea din acest oraş [59].

** Influenţa mişcării husite asupra Reformei germane a fost examinată în detaliu în capitolul consacrat culturii muzicale germane din secolul XVI, iar despre rolul husiţilor în Polonia va fi vorba în capitolul ce va trata despre cultura muzicală polonă.

După cum vom vedea mai departe, muzica populară cehă, ca şi alte cuceriri ale culturii cehe, s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele ţării sale de origine. Ea a lăsat urme apreciabile nu numai în cultura muzicală a Poloniei, Lituaniei şi, probabil, a Rusiei sud-vestice, ci şi în viaţa muzicală a Germaniei, determinînd trăsăturile principale ale multor cîntece germane, mai ales în perioada de înflorire a protestantismului; aceasta reiese din mărturia unanimă a cronicilor şi a altor documente din secolele XV—XVI şi dintr-o perioadă ulterioară *.

Excepţionalele aptitudini muzicale ale cehilor au fost elogiate mai tîrziu, în secolul XVIII, de către englezul Burney, cunoscut iubitor de muzică şi călător pasionat, care a străbătut Cehia de la sud la nord şi care a căutat — după cum arată el însuşi — să pună în lumină muzicalitatea acestui popor. Burney comunică: „M-am convins că nu numai în fiecare oraş mare, ci şi în toate satele, există şcoli publice, unde copiii de ambele sexe învaţă muzica o dată cu abecedarul". Descriind răspîndirea ansambluri de muzicanţi populari, Burney ajunge la concluzia că „nu există ţară unde muzicalitatea şi dragostea pentru muzică să fie mai răspîndite decît în Cehia".

„Cînd, în anul 1399, germanul Johann din Wartenberg, preot la biserica din Tynec, a interzis poporului să cînte imnul „Dumnezeu atotputernicul", s-au produs turburări şi cehii au adresat arhiepiscopului o plîngere, care a avut drept urmare aruncarea în închisoare a lui Johann din Wittenberg" [64].

Dragostea maselor largi populare pentru vechile melodii naţionale cehe îşi află o confirmare strălucită în faptul că, la universitatea din Praga, muzica era socotită unul din obiectele principale şi era inclusă în programul examenelor pentru obţinerea titlului de magistru; muzica era predată după manualul lui Johannes de Muris. Mulţi dintre colegii de universitate ai lui Hus erau muzicieni talentaţi şi cu o bună pregătire. Astfel, vorbind despre Petr din Stupne (bacalaureat în anul 1386, magister in artibus în 1389, iar în 1396 examinator la facultatea de arte libere), Hus îl numeşte „un muzicant plin de simţire" ** [65].

Viaţa muzicală a Cehiei din secolul XV oferă un tablou extrem de complex. După cum am văzut, principala ei trăsătură era lupta îndîrjită dintre cultura cehă democratică înaintată şi cea germană feudală. Cultura slavonă veche, care prinsese rădăcini adînci în solul ceh, trebuia să lupte pentru a-şi apăra existenţa.

Reînvierea tradiţiilor cehe autohtone şi lupta împotriva agresorilor germano-catolici, în condiţiile mişcării naţionale husite, şi-au pus în mod inevitabil amprenta asupra culturii muzicale cehe din secolul XV [66]. În primul rînd, vom spune cîteva cuvinte despre străvechile ritualuri cehe, larg răspîndite în întreaga ţară şi însoţite şi de muzică.

Petr Chelcicky a scris despre dragostea cehilor pentru cîntecele şi dansurile — blamabile, după părerea sa — executate la bîlciuri, în birturi

---

* După cum arată Denis, o selecţie a acestor materiale este dată de Tadra în lucrarea acestuia *Les réunis de lettre (Sodalitates literatae)* („Frăţiile literaţilor" — Praga, 1886) [63].

** Despre magistrul şi compozitorul Zavis, v. pag. 307 şi urm.

şi în cimitire. Descriind serbările populare ce aveau loc în ziua de rusalii, el arată că dangătul clopotelor se contopea cu „cîntecele dezmăţate", acompaniate la flaute şi viori, şi cu salturile şi dansurile dezlănţuite, care, după cuvintele lui, aminteau de „comportarea unor păgîni ce-şi slăveau idolii" [67].

Obiceiul „colindelor" era extrem de răspîndit în secolul XV, ca şi în vremuri mai vechi. Însuşi Hus, în anii studenţiei, „umbla cu colindul, împreună cu prietenii săi, în zilele de sf. Martin, de sf. Vlasie, de lăsata secului, de sf. Nicolae... uneori cu măşti de tot felul şi totdeauna cu cîntece vesele latino-cehe pe buze" [68]. Studenţimea din Praga nu voia în ruptul capului să renunţe la străvechiul obicei al umblatului cu colindul, cu toate furibundele anateme episcopale. O descriere a unui astfel de colind de crăciun poate fi găsită la Hus, care, în anul 1412, mărturisea plin de căinţă că, „pe vremea cînd era tînăr şi necopt la minte... se ţinea de fapte nesăbuite" *.

Colindele fuseseră răspîndite şi în perioada prehusită. De crăciun colindau nu numai un număr mare de studenţi, ci şi canonicii, mansionarii, cîntăreţii bisericeşti şi paracliserii.

Colindele prehusite erau, în majoritatea cazurilor, executate de *cor* şi conţineau melodii liturgice.

Adesea, umblau cu colindul *procesiuni* de studenţi şi membri ai clerului, care mergeau din casă în casă cu icoane, lumînări aprinse şi cădelniţe, cîntînd cîntece tradiţionale.

Încă în anul 1392, sfatul bisericii Vechi din Praga a interzis umblatul cu colindul. Totuşi, pînă în secolul XIX, cerutul de pomană era aproape totdeauna însoţit de muzică.

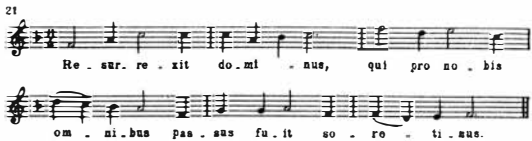
Pînă la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX — cu ocazia sărbătorilor de anul nou, de lăsata secului şi de paşti („joia verde") — ţăranii cehi celebrau diferite ritualuri arhaice analoage. Muzica şi dansul jucau aici rolul principal, ca şi în vrăjile de tot felul pentru îndepărtarea furtunii şi a grindinii, în sărbătorile legate de terminarea secerişului, precum şi în orice eveniment din viaţa domestică (naşterile, petrecerile de nuntă). Ecouri ale acestor străvechi obiceiuri populare se întîlnesc şi în unele cîntece laice şi husite păstrate pînă în zilele noastre.

Cercetătorii care au studiat viaţa muzicală a Cehiei — Hostinsky, Nejedly, Melis (autorul articolului consacrat muzicii cehe din dicţionarul

* Socotim necesar să citäm această descriere, ce caracterizează pregnant obiceiul înrădăcinat al „mascării şi costumării", însoţit şi de o muzică arhaică adecvată. „În ziua de sf. Ştefan (la 26 decembrie), — povesteşte Hus, — poznaşii de studenţi alegeau pe un „episcop al pruncilor", îi puneau o mască „monstruoasă", îl suiau călare, deandaratelea, pe o măgăriţă şi-l conduceau în biserică, la ora liturghiei. Urma o parodie a ritualului bisericesc. „Episcopului" i se ofereau o strachină de supă şi o cană de vin, şi el mînca şi bea. Apoi, purtînd în faţa lui torţe mari în loc de lumînări, studenţii îl conduceau, pe rînd, de la un altar la altul, oprindu-se în faţa fiecăruia din ele ; aici, „episcopul" ridica un picior, striga „bu" în gura mare şi cădelniţa altarul". După ce această procesiune ocolea întreaga biserică, studenţii (între care şi Hus) îşi puneau măştile, întorceau potcapele cu blana în afară şi începeau un dans în biserică, spre marea bucurie a mulţimii adunate să privească. Toate acestea se petreceau în catedrala sf. Vit [69].

lui Mendel) şi alţii — au acordat o mare atenţie rolului melodiilor colindelor *.

Umblatul cu colindul era însoţit de cîntatul melodiilor celor mai răspîndite. Studenţii (nu numai cei cehi, ci şi polonezii şi germanii) executau cîntece vechi de origine cehă, cu text latin. Uneori, erau intonate şi cîntări liturgice (de exemplu, *Benedicamus).* Studenţii au transpus în mod iscusit această melodie în măsura de trei timpi şi au introdus alte modificări, care au avut drept rezultat transformarea unui coral serios într-un cîntec vesel de crăciun, cu caracter popular :



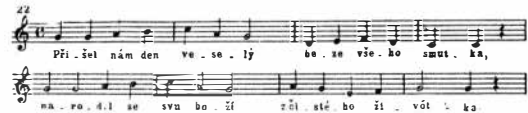
Însă trăsăturile melodice ale lucrării liturgice s-au menţinut şi lucrarea şi-a păstrat forma tripartită, care corespundea celor trei secţiuni ale lui *Benedicamus ;* totuşi, caracterul ei s-a schimbat radical.

Cîntecul pe textul *Puer nobis nascitur* („S-a născut un prunc") ** nu a avut nevoie de o astfel de prelucrare, deoarece încă de la apariţia sa, la începutul secolului XV, s-a cîntat pe o melodie populară.

Acest cîntec era un colind de crăciun tipic şi a constituit baza multor cîntece cehe de crăciun de mai tîrziu (v. exemplul 7 din pag. 305).

După modelul cîntecului *Resonet in laudibus* („Să răsune laudele") *** a fost creat un nou cîntec ceh, pe textul „S-a născut Emmanuel" ; după modelul cîntecului *Dies est laetitiae* („Zi de bucurie"), s-a închegat, în anii războaielor husite, cîntecul „A sosit ziua bucuriei noastre" *(Prisel nam den vesely...).*

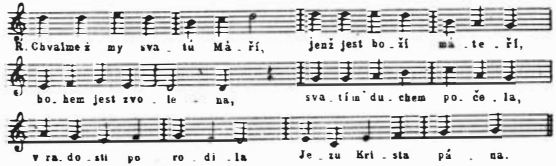
Structura cîntecului este aceeaşi ca şi aceea a versiunii pe text latin, însă melodia se desfăşoară mai liber :



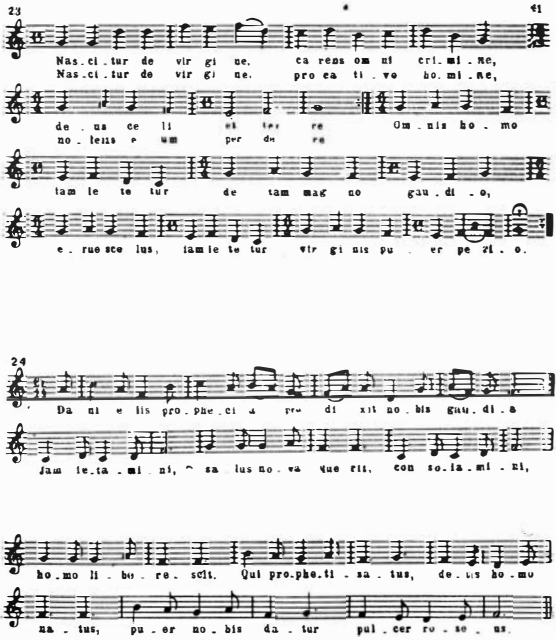
* V. de asemenea lucrările lui K. Kopernisky, consacrate ritualurilor şi sărbătorilor arhaice cehe. Lucrarea despre „sărbătorile secerişului" a fost publicată la Odesa în anul 1926 : „Sărbătorile naţionale cehe antigermane, legate de strîngerea recoltei" (publ. în „Însemnările ştiinţifice" ale Institutului pedagogic din Irkutsk, 1945) [1].

** Zdenek Nejedly, Op. cit., V, pag. 503 şi urm.

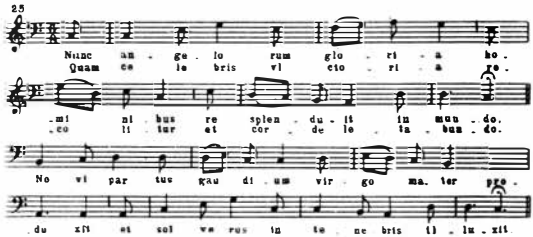
*** Ibid., pag. 505—506.



Mai tîrziu — aproximativ în cel de-al patrulea deceniu al secolului XV — și-au făcut apariția traduceri în limba cehă ale unor vechi cîntece de crăciun :



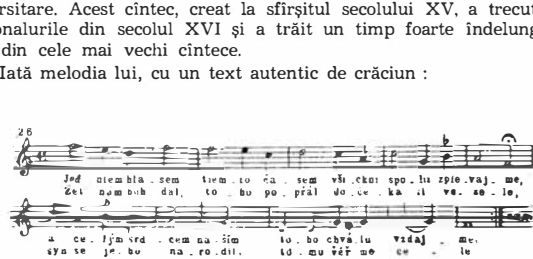
Dintre cîntecele de crăciun, merită o atenţie deosebită un colind din cantionalul din Jstebnice şi un cîntec pe cuvintele *Nunc angelorum gloria hominibus* („Acum, slava îngerilor străluceşte pentru oameni") :



Dintre cîntecele pe text latin, acesta era *cel mai iubit* de husiţi ; el s-a menţinut de-a lungul întregului secol XV. Cele mai vechi notaţii ale lui se întîlnesc în cantionalurile din Vysehrad şi Jstebnice, precum şi în manuscrisele bibliotecii universităţii din Praga, însă el este cunoscut, în diferite variante, şi în alte ţări.

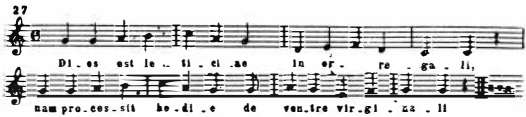
Un alt cîntec de crăciun tipic, de origine husită, pe textul *Jedniem hlasem tiemto casem* („Toţi deodată, într-un glas"), se află notat în pag. 72/73 ale cantionalului din Jstebnice şi într-un manuscris al Bibliotecii universitare. Acest cîntec, creat la sfîrşitul secolului XV, a trecut şi în cantionalurile din secolul XVI şi a trăit un timp foarte îndelungat, ca unul din cele mai vechi cîntece.

Iată melodia lui, cu un text autentic de crăciun :

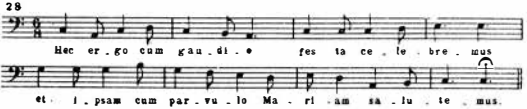


Faptul că, pe vremea lui Hus, printre colindele populare de crăciun figurau şi cîntece în limba latină, nu trebuie să ne mire : studenţii, care luau parte la executarea colindelor, cunoşteau limba latină şi cîntau cu plăcere în latineşte cîntecele populare. Erau larg cunoscute două cîntece de crăciun pe text latin : *Magnum nomen domini Emmanuel* („Slăvitul

nume al lui Emmanuel") şi *Dies est laetitiae* („Zi de bucurie"). Iată un fragment din cîntecul pe textul *Dies est laetitiae :*



Drept cîntece de crăciun, se executau şi tropi vechi pe text latin — de exemplu *Hoc ergo cum gaudio...* („Haidem cu bucurie") :



Deşi husiţii nu admiteau polifonia, totuşi se întîlneau şi colinde pe două voci : mulţi studenţi cunoşteau bine cîntatul polifonic şi se mîndreau cu aceasta.

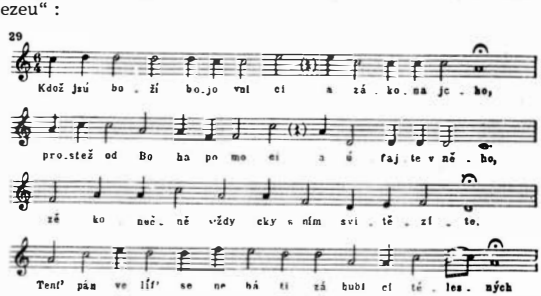
Alături de străvechile cîntece rituale, în popor trăiau şi cîntece de stradă polemice, satirice, care au cunoscut o deosebită înflorire mai ales în perioada mişcării husite. Ceremonialurile şi moravurile clerului germano-catolic întîmpinau din partea poporului o opoziţie hotărîtă, ce-şi găsea expresia în cîntecele populare care răsunau pe străzi şi în pieţe.

Cîntecele executate de Hus şi de discipolii acestuia erau melodii populare cehe vechi, cu un caracter sever, auster. Hus, ca şi alţi protestanţi, avea o atitudine negativă faţă de *dansuri* şi-i condamna adesea în cuvinte aspre pe credincioşii care nu rezistau ispitei de a dansa. S-au păstrat întregi predici ale lui Hus, îndreptate „împotriva dansatorilor", precum şi o lungă scrisoare a lui în limba cehă („Despre dans"), unde el îşi expune ideile asupra rolului „funest al dansurilor [72].

În general, atitudinea husiţilor faţă de muzică se baza pe următoarele principii : 1) interzicerea cîntatului liturgic în limba latină, adaptarea unor texte în limba cehă la cîntările de cult, pentru care erau folosite, pe cît posibil, melodii simple şi larg răspîndite, pe o singură voce ; 2) interzicerea muzicii instrumentale, inclusiv a celei de orgă ; 3) utilizarea melodiilor populare cehe în cîntatul bisericesc ; 4) încurajarea compunerii unor melodii noi, pe text ceh ; 5) păstrarea în acelaşi timp, a melodiilor de cult bine cunoscute, uzuale, pentru a nu distrage de la religie atenţia credincioşilor [73].

În locul cîntărilor liturgice pe text latin, husiţii cîntau la o singură voce texte cehe pe melodii cît mai simple şi mai răspîndite. Imnurile husite au fost create în perioada — grea pentru Cehia — a războaielor husite (mai ales în deceniul 1420—1430). Forţa şi severitatea virilă a melodiilor imnurilor husite reflectă spiritul revoluţionar al mişcării care lupta împotriva dominaţiei străine (germane), împotriva apăsării feudale şi a dictaturii bisericii catolice.

Cîntările husite au străbătut, în evoluţia lor, drumul de la imnul religios contemplativ pînă la cîntecul de luptă „Cine sînteţi, ostaşi ai lui dumnezeu“ :



În ceea ce priveşte conţinutul muzical, acest cîntec este un imn popular, care cheamă la luptă împotriva duşmanului.

Cea mai veche notaţie a acestui cîntec se află în cançionalul din Jstebnice (alcătuit în jurul anului 1420), pomenit de Zizka într-o scrisoare din 11 septembrie 1422, redactată în cursul unei campanii.

În epoca războiului ţărănesc şi a Reformei germane (secolul XVI), cîntecele husite şi-au exercitat influenţa asupra formării coralului protestant al lui Luther.

Dintre cîntecele husite fac parte cîntece de bătălie — între care cîntecul plin de entuziasm şi avînt eroic, „Ridică-te, o, măreţ oraş Praga“ — cîntece despre Hus şi sfîrşitul lui de martir, cîntări cehe străvechi, unele din acestea fiind prelucrate şi completate de însuşi Hus („Piinea vieţii“ şi altele), precum şi cîntece satirice demascatoare, create de adepţii lui Hus şi îndreptate împotriva duşmanilor Reformei din Cehia.

Din cîntecul husit îşi trage începutul bogata tradiţie a cîntecelor religioase cehe cu caracter patriotic, care exprimau protestul maselor populare împotriva introducerii cîntecelor germane.

În cîntecele husite s-au definit trăsăturile *cîntecului coral de masă,* executate pe un text simplu, clar şi expresiv, în limba cehă. Genul imnului religios, de care ţineau la început cîntecele husite, a căpătat cu încetul trăsături de cîntec de luptă ; ritmul acestuia, cu sincope — tipice pentru muzica taboriţilor — apare clar în cîntecul „Cine sînteţi, ostaşi ai lui dumnezeu“.

Afară de Hus şi de adepţii acestuia, dintre compozitorii de cîntece husite ni s-a păstrat doar un singur nume — preotul Jan Capek, care a creat popularele cîntece husite „Hai, creştini drept credincioşi“ (1417), „Să pornim în numele domnului“ (aproximativ 1419) şi „Să cîntăm, copii“.

Într-un scurt tratat din 1417, Jan Capek vorbeşte despre importanţa cîntecelor menite să întreţină spiritul războinic al armatei şi să contribuie la educaţia morală a ostaşilor.

Multe cîntece husite au fost create în legătură cu evenimentele la ordinea zilei şi aveau un caracter satiric. Un exemplu excelent este cîntecul de batjocură îndreptat împotriva episcopului reacţionar Zbynek, care a confiscat şi a ars solemn, în sunete de clopot şi în cîntări de imnuri, peste două sute de cărţi „eretice" ale lui Wycliffe :

Zbynek, biskup abeceda
Spalil knihi, a neveda
Co je v nich napsano...

Zbynek, din pedanterie,*
Arde cărţi, fără să ştie
Ce e scris în ele...

Erau răspîndite şi cîntece satirice care parodiau ritualurile catolice (un astfel de caz este relatat de Hus — v. mai sus).

VII

Taboriţii aveau faţă de muzica bisericească o atitudine şi mai severă decît husiţii. Năzuind să se întoarcă la simplitatea primilor creştini, ei erau hotărîţi să renunţe la întreaga pompă a serviciului religios catolic. Ei îşi băteau joc în chip necruţător de imnurile cîntate în limba latină, pe care le numeau „lătrat de ciini". — „Mai bine să spui cinci cuvinte pe care poporul să le poată înţelege, decît zece într-o limbă savantă", — declarau taboriţii. Dacă husiţii executau numai o parte din misă în limba cehă, în schimb taboriţii foloseau această limbă pentru *întreaga* missă. Imnurile latine au fost înlocuite prin cîntece religioase cehe. Spre deosebire de ritualul catolic, la celebrarea serviciului religios luau parte şi *femeile*. Aceasta constituia un mijloc de a conferi femeilor drepturi egale cu ale bărbaţilor.

În concepţia taboriţilor, dansul era un păcat de moarte : „Cine studiază artele libere este trufaş, se face vinovat de o vanitate păgînească şi păcătuieşte împotriva evangheliei" [75].

Taboriţii distrugeau nu numai tablourile, ci şi orgile. Se presupune că partizanii taboritului Jakoubek făceau acest lucru încă în jurul anului 1417. Ei numeau în batjocură „păpuşi" tuburile orgii — nume pe care îl dădeau şi tablourilor şi statuilor. Orga purta la ei porecla ironică de „buturugă" *(Spalky)* ** şi era considerată un instrument bun numai pentru distracţia trîntorilor.

În anul 1416, taboriţii nu se duceau acolo unde se cînta la orgă, adică nu frecventau serviciul religios.

Taboriţii propovăduiau că atît imaginile frumoase, cît şi sunetele plăcute auzului, trebuie izgonite din biserică.

De altfel. în ce priveşte atitudinea faţă de orgă, în rîndurile husiţilor au existat divergenţe de-a lungul întregului secol XV. La Praga, mulţi dintre ei apărau orga contra atacurilor taboriţilor. Astfel, un partizan convins al orgii era Kristan din Prachatice (Kristan z Prachatis) ***. În linii generale, atitudinea bisericii husite faţă de orgă a evoluat în modul următor. La început, orga a fost eliminată din biserica husită, deoarece

* În traducere literală, „Zbynek, episcopul-abecedar" [4].
** Zdenek Nejedly, Op. cit., IV, pag. 40 şi urm.
*** Zdenek Nejedly, Op. cit., vol. IV, pag. 41.

supremația o deținea în acel moment aripa radicală, reprezentată prin Jakoubek și partizanii acestuia. Imediat după moartea regelui Vaclav, au fost distruse orgile în toate bisericile din Praga. Astfel, cîntatul la orgă a fost eliminat dintr-o dată din bisericile husite. Armatele husite sfărîmau orgile peste tot unde le găseau, la Praga, Vysehrad și în alte părți. Astfel a fost nimicită — cum s-ar zice — baza materială a muzicii bisericești.

Ura husiților față de orgă și-a găsit expresia cea mai deplină în concepțiile lui Jakoubek despre muzică — concepții pe care le împărtășeau toți husiții. După părerea lor, în cînt are valoare nu melodia, ci numai textul. A-l slăvi pe dumnezeu prin muzică fără cuvinte înseamnă a profesa „religia măgarilor". Orga este simbolul unei muzici „mute", inutile, antipodul cîntului, care este singura artă muzicală adevărată.

Afară de orgi, au fost nimicite și clopotele. Pe cît știm, cea dintîi care a luat atitudine împotriva acestei măsuri a fost universitatea din Praga, în anul 1417. Taboriții socoteau confecționarea clopotelor o cheltuială inutilă.

Însă clopotele erau folosite și pentru a aduna poporul în piața centrală, jucînd deci un rol în apărarea orașelor împotriva vrăjmașului. Sunetul clopotelor saluta armatele pragheze, cînd acestea se întorceau victorioase, de exemplu, în anul 1422, cînd Zizka s-a întors în fruntea oștii biruitoare. Această funcțiune socială a clopotelor era mai prețuită decît cîntatul la orgă.

Cîntările bisericești nu au fost izgonite din serviciul religios. Este adevărat că husiții au distrus cărțile bisericești catolice. Fragmente de melodii de cult ni s-au păstrat numai pe copertele cărților catolice. Nu s-au păstrat nici manuscrisele cu notații de cîntări liturgice.

Totuși, dragostea husiților pentru cînt era extrem de mare. Chiar dacă, un timp, a avut loc o luptă între două opinii contrare — a lui Hus și a lui Jakoubek — a repurtat victoria punctul de vedere al lui Hus, care avea o atitudine binevoitoare față de cînt. În acea perioadă, cîntecele husite răsunau în biserici, pe străzi, în ocazii festive, la înmormîntări, în timpul luptei, la întoarcerea din bătălie.

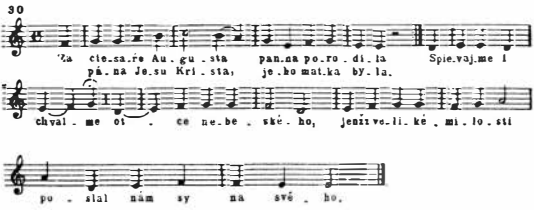
Husiții cîntau cu plăcere și cu mult entuziasm, ajungînd să fie numiți „un popor de cîntăreți".

Străinii și adversarii husiților relevă aversiunea acestora față de acei ce cîntau prost. În rîndurile lor era răspîndită zicala: „Cîntul modelează gîndirea umană" *(„Spev vzdelava mysl cloveka")*; cîntul era, pentru dînșii, „un bun de preț" *(„jest skutecne dobro")**.

Cîntecele husite din primele timpuri se remarcă prin înaltul lor nivel artistic și prin sinceritatea sentimentelor exprimate. Chiar și în cîntecele husite este vorba de dragostea față de cînt. Aceasta se vede, printre altele, și în cele două cîntece al căror autor este Hus. O atitudine analoagă față de cînt s-a menținut și la taboriți. Aceștia susțineau că cei mari trebuie să ia exemplu de la copii. Atît la husiți, cît și la taboriți, cîntul era foarte răspîndit în rîndurile copiilor. Capek a studiat în mod special cîntul copiilor. Însă dragostea taboriților față de muzică se limita la executarea cîntecelor *religioase*.

* Zdenek Nejedly. Op. cit. IV, pag. 56.

Iată o melodie notată în două cancionaluri din secolul XV (cel din Jstebnice şi cel din Vysehrad) şi în gradualul din Jstebnice. Pe baza ei, ne putem face o idee asupra caracterului sever, reţinut, al cîntărilor taboriţilor :



Melodia austeră, severă, se remarcă prin repetarea ostinată, marcată a unor formule asemănătoare în terminaţii. Mersul melodiei din treaptă în treaptă este întrerupt pe alocuri prin introducerea unor intervale de cvintă şi de terţă mică, ce formează celule de secundă-terţă, caracteristice pentru cîntecele arhaice cehe.

În timpul procesiunilor, cîntau toţi acei care luau parte la ele : participanţii nu se mulţumeau să intoneze cîntecele religioase, ci cîntau cu dragă inimă şi imnuri bisericeşti, structura strofică a imnurilor fiind apropiată de tradiţia populară şi potrivindu-se cu paşii măsuraţi ai procesiunii.

Ecouri ale concepţiilor taboriţilor s-au păstrat în activitatea „comunităţii fraţilor cehi", fondate, probabil, în anul 1457. Membrii acestei comunităţi renunţau la proprietatea personală, îşi cîştigau prin muncă proprie mijloacele de existenţă şi se conduceau în viaţa privată după înalte principii morale.

Coralurile „fraţilor cehi" reprezintă punctul culminant al dezvoltării originalelor cîntece religioase cehe. Cel mai vechi dintre cîntecele cunoscute de acest fel — „Să ne bucurăm cu toţii" — a fost executat pentru prima dată în toamna anului 1467, după alegerea celor dintîi preoţi ai comunităţii. De atunci, această melodie s-a cîntat ori de cîte ori erau consacraţi noi preoţi.

„Fraţii cehi" au jucat un mare rol în dezvoltarea culturii corale a Cehiei, creînd ansambluri de cîntăreţi şi publicînd ample culegeri de cîntece.

Care au fost izvoarele creaţiei de cîntece ale husiţilor şi ale grupurilor de protestanţi adepţi ai ideilor lor ?

După cum am arătat în capitolul care tratează despre cîntecul popular ceh, aceste izvoare sînt extrem de variate. Ele sînt următoarele : 1) vechea muzică de cult pe texte latine şi cehe ; 2) cîntecul ceh popular laic (de care am avut ocazia să ne ocupăm în detaliu) ; 3) noua creaţie muzicală şi literară a reprezentanţilor culţi ai mişcării husite ; aceştia preferau, de regulă, să compună în spiritul cîntecelor naţionale ale poporului ceh

Culegeri tipărite de cîntece apar începînd din anul 1501, cînd a fost publicată de către fraţii moravi cea dintîi culegere de acest fel. Aici, nu apar decît rar notaţiile melodiilor. De regulă, sînt date numai primele cuvinte ale unor cîntece cunoscute de toată lumea, pe melodiile cărora se cîntau aceste lucrări. În anul 1531, a apărut o nouă ediţie, care cuprindea 157 de melodii notate.

Cea mai monumentală dintre aceste culegeri a fost aşa-numita „Mare culegere de cîntece cehe" *(„Pisne chval Bozkych")*, publicată de „fraţii moravi" în 1561 la Szamotuly, în Poznan. Ea conţine 744 de notaţii de cîntece *. I-au urmat numeroase alte culegeri mari şi mici ; între acestea se numără şi ediţii de lux, cum este culegerea publicată la Kralove în anul 1576 şi o alta din 1581.

La publicarea culegerii de cîntece din anul 1561, cea mai importantă contribuţie a fost aceea a episcopului Jan Blahoslav (1523—1571), conducătorul comunităţii „fraţilor cehi", originar din Moravia : el şi Jan Cerny au fost redactorii acestei ediţii. Blahoslav a scris cîntecul „Din adîncul sufletului strigăm către tine" — o prelucrare liberă a psalmului biblic pe cuvinte asemănătoare. Acest cîntec a apărut pentru prima oară în anul 1561, în cançionalul din Szamotuly. La baza lui stă melodia populară cehă pe cuvintele „Cine umblă, cine rătăceşte...", datînd din prima jumătate a secolului XVI. Un alt cîntec cunoscut al lui Jan Blahoslav, „Luaţi seamă la aceste vremi de restrişte", a fost scris, probabil, spre sfîrşitul celui de-al şaptelea deceniu al secolului XVI. Blahoslav a fost şi autorul celui dintîi tratat de teorie muzicală în limba cehă, conţinînd noţiunile de bază în legătură cu solmizarea modurilor bisericeşti, cu notaţia mensurală şi cu întrebuinţarea barei de măsură. Acest tratat a apărut în anul 1558 la Olomouc şi în 1569 a avut o a doua ediţie, în care a fost inclus încă un capitol, cuprinzînd îndrumări pentru cîntăreţi, precum şi noţiuni de prozodie.

După zdrobirea mişcării taborite, cîntecele husite au continuat să trăiască în mijlocul poporului ceh, răsunînd în timpul răscoalelor împotriva asupritorilor austrieci şi germani pînă aproape de zilele noastre, în perioada luptei partizanilor cehoslovaci contra ocupanţilor fascişti. Melodia imnului taboriţilor a fost folosită în lucrările patriotice ale celor mai mari compozitori cehi : în opera „Libuşa" şi poemele simfonice „Tabor" şi „Blanik" de B. Smetana, în „Uvertura husită" de A. Dvorak, în „Fantezia simfonică" de O. Jeremias.

VIII

O sursă importantă, pe baza căreia ne putem forma o imagine a muzicii şi a caracterului cîntecelor populare din perioada de care ne ocupăm, o constituie cele cîteva zeci de notaţii de cîntece laice cehe din secolul XVI sau mai vechi, culese de o serie de cercetători ai muzicii cehe husite şi prehusite : Rezek, Irecek, Erben, Susilov şi alţii. Ottokar Hostinsky [76], unul din cei mai fecunzi cercetători ai muzicii din perioada husită şi ai folclorului muzical ceh, a fost primul care a strîns şi a publicat într-o

* La cinci ani după această culegere cehă, a apărut traducerea ei în limba germană, conţinînd 456 de cîntece.

culegere specială „36 de melodii de cîntece laice ale poporului ceh din secolul XVI".

Aceste melodii, notate în secolul XVI, circulau în popor și într-o perioadă anterioară. Se găsesc informații precise, care atestă existența acestor melodii în secolul XV, deși, după cum arată Hostinsky, notațiile lor, realizate în secolele XIV și XV, „sînt uneori atît de misterioase în ceea ce privește ritmul lor și, afară de aceasta, sînt atît de rare și întîmplătoare, încît pe baza lor este greu să ne facem o idee asupra cîntecelor populare din acea vreme".

Aceasta se explică prin faptul că cîntecele populare cehe arhaice, interzise de clerul germano-catolic, nu erau, bineînțeles, notate. Singurele surse de care ne putem folosi sînt notațiile din diferite cancionaluri alcătuite de husiți și de „frații cehi" — adică de persoane care foloseau de obicei melodiile cîntecelor populare laice în scopuri religioase.

În practica muzicală a acelei vremi exista obiceiul — păstrat în popor pînă în zilele noastre — de a folosi un motiv de mare popularitate drept „prototip" muzical, intonat pe texte de tot felul, uneori cu conținut diametral opus. Acest procedeu s-a păstrat și mai tîrziu în creația de cîntece populare cehe. Astfel, în raportul său prezentat la Viena în mai 1909, Hostinsky semnalează existența unor melodii pe care se cîntau cîte zece sau chiar douăzeci de texte diferite [77]. Același lucru se întîmplă în cazul cîntecelor conținute în culegerile din secolul XVI. O dovadă este faptul că, pentru aceste cîntece, sînt citate și primele cuvinte ale textului laic care le însoțea *inițial*.

Acest detaliu este foarte important: el confirmă marea popularitate și, deci, tipicitatea melodiilor incluse în aceste culegeri *.

Chiar dacă presupunem că autorul cancionalului aducea unele modificări cîntecului folosit, aceste modificări nu erau în nici un caz prea mari. „În culegerile fără note era suficientă citarea textului unui cîntec laic pentru ca poporul să știe ce trebuie să cînte" [78].

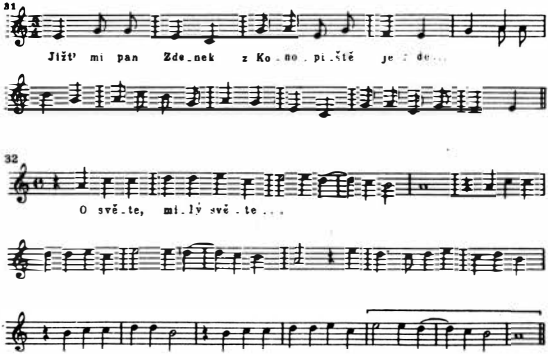
În ceea ce privește sfera de imagini și caracterul subiectelor și al melodiilor, în culegerea lui Hostinsky sînt prezentate multe varietăți ale cîntecului popular ceh din acea vreme: cîntece de dragoste (care sînt cele mai numeroase), cîntece cu conținut istoric, cîntece cu caracter politic.

Chiar și din notarea primelor cuvinte ale textului se vede clar caracterul laic al acestor cîntece. Așa sînt de exemplu: „Mergea iubita mea prin iarbă", „O fată frumoasă păștea gîște", „A fost dragostea, dar nu mai este", „Trece călărețul prin pădure, cîntînd vesel", „Fetița mea dragă și duioasă", „Of, morăriță, morăriță" etc. [79].

Nu degeaba V. Sturm, în „Meditațiile" sale (v. cancionalul lui Blahoslav din anul 1587), îi acuză pe călugări că folosesc în culegerile lor melodii pe care Sturm „le-a auzit, în tinerețea sa, cîntate prin circiumi, prăvălii și hanuri" [80]. Sturm are în vedere în special cîntecul pe textul

* „Fără îndoială, dacă numai primele cuvinte ale cîntecelor erau suficiente pentru ca acela care folosea cancionalul să știe sigur — fără note — despre ce melodie e vorba, înseamnă că acele cîntece erau răspîndite în întreaga țară. Aceasta ne permite să presupunem că ele erau deosebit de iubite de popor și că erau într-adevăr conforme cu gusturile lui" (Hostinsky) 30 a.

„Vine pan Zdenek din Konopiste“ (v. exemplul nr. 31) și cîntecul pe textul „O, lume, dragă lume“ (exemplul nr. 32) :



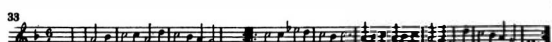
Încă în aceste cîntece din secolul XVI, dintre care unele datează încă din secolul XV, apar cu claritate anumite trăsături, ca procedeul variațiunilor și folosirea frecventă a secvențelor ascendente sau descendente.

Trăsături caracteristice ale cîntecului popular ceh sînt ritmul subliniat (legat firesc de baza de dans), alternarea vioaie a măsurilor de doi și de trei timpi, scoaterea în evidență a timpului slab al măsurii. Aici se remarcă o oarecare apropiere de muzica poloneză, în care, însă, această tendință se manifestă mai puternic. Evidențierea *timpului slab al măsurii (adesea prin mărirea duratei notei)* se remarcă îndeosebi în terminațiile cu mișcare *descendentă* a melodiei *. Această particularitate apare chiar și în cele mai vechi cîntece păstrate pînă la noi. Mișcarea descendentă a melodiei în terminații, rămîne un caracter tipic al cîntecelor cehe pînă în zilele noastre.

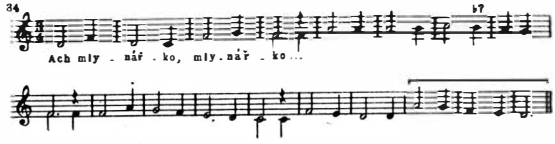
La baza multor melodii cehe se află dansul, ceea ce „conferă cîntecului o mobilitate deosebită, dinamism și vioiciune“. Spre deosebire de cîntecul popular rus, cehii nu au aproape de loc cîntece lente, cu o melismatică dezvoltată și cu un ritm specific.

O altă particularitate a muzicii cehe — datînd tot din secolul XV, sau poate dintr-o perioadă și mai depărtată — este libertatea în împărțirea melodiei. Ea se manifestă prin alternarea frazelor de două, de trei și uneori de cinci măsuri, în funcție de caracterul textului și al melodiei. Simetria „pătrată“, precum și anacruzele — atît de caracteristice, de pildă, pentru cîntecele germane — lipsesc în cîntecul ceh.

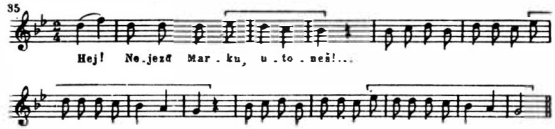
* V. cîntecele nr. 32, 34, 36, precum și următorul cîntec :



Astfel, în cîntecul „Of, morăriţo, morăriţo", întîlnim o împărţire caracteristică a melodiei : după o frază de patru măsuri urmează una de cinci măsuri, acest raport repetîndu-se de două ori :

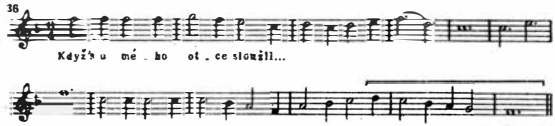


În cîntecul „Hei, nu pleca, Marko, ai să te îneci", după o frază de patru măsuri urmează două de cîte cinci măsuri :



În cîntecul „Vine pan Zdenek din Konopiste" (v. exemplul nr. 31) melodia se împarte în două fraze de cîte două măsuri, după care urmează una de cinci măsuri ; melodia se încheie cu o frază de două măsuri.

În cîntecul „Cînd lucram la taică-meu", structura este următoarea : două măsuri + trei măsuri + două măsuri + două măsuri + trei măsuri etc. :



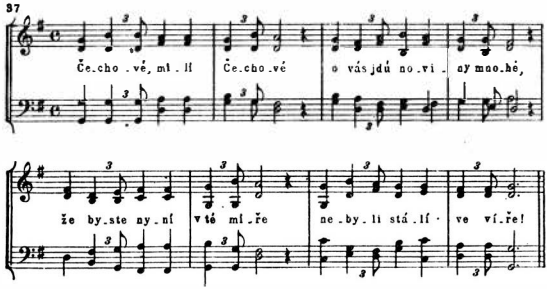
Pentru muzica populară a cehilor sînt caracteristice sistemul diatonic şi delimitarea — extrem de timpurie — a majorului de minor. Cromatismul şi intervalul de secundă mărită sînt străine muzicii populare cehe.

Totodată, spre deosebire de cîntecul german, sensibila este evitată, mai ales în cîntecele majore. Baza melodiilor este de cvartă-cvintă. De obicei, melodiile sînt construite pe treptele acordurilor din trei sunete sau pe acelea ale acordului de septimă al dominantei ; se întîlnesc frecvent

intervale de septimă, rezultate din însumarea a două intervale de cvartă mergînd în aceeaşi direcţie *.

Încă de pe atunci, în cîntecul ceh se manifesta tendinţa de a utiliza modurile alternative atît de caracteristice şi se foloseau treptele a şasea şi a treia :

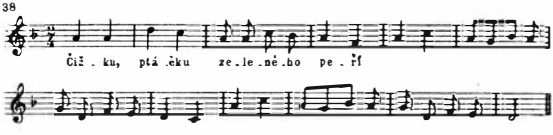
37



Motivele caracteristice din aceste cîntece sînt adesea dezvoltate în secvenţe **

Hostinsky socoate că melodia pe textul „Scatiule, pasăre verde" este un cîntec popular ceh tipic. După părerea lui, acest cîntec datează de la sfîrşitul secolului XV :

38



Multe din melodiile citate de Hostinsky se întîlnesc într-o perioadă mai veche în calitate de cîntece religioase pe text latin.

Particularităţile melodiei cîntecelor religioase cehe prezintă numeroase trăsături naţionale. Astfel, este caracteristic un contur oarecum colţuros, în care lipseşte mersul din treaptă în treaptă, şi un ritm variat.

---

* Aşa este, de exemplu, melodia instrumentală :

36a

** Trebuie subliniată în mod deosebit justeţea ipotezei lui M. P. Krohmal, care arată că mai multe cîntece cehe (dintre care unele datează din secolul XVI) posedă strînse legături intonaţionale cu cîntecele populare ucrainene şi cu melodiile ruse orăşeneşti cu caracter de ceastuşki (dar nu şi cu cîntecele ruse lente) [80].

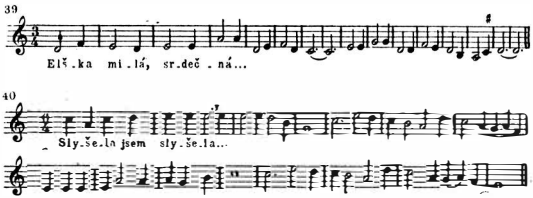
extrem de mobil și de suplu (de cele mai multe ori ternar, dar uneori și binar). Predomină majorul, în timp ce cîntecul morav, înrudit cu cel ceh, acordă majorului și minorului o importanță aproximativ egală. Uneori, în cîntecele religioase apare o factură polifonică cu caracter de diafonie, de eterofonie sau sub formă de organum.

Astfel, secolul XV (sau, mai exact, prima jumătate a lui), a fost perioada *cristalizării și a fixării stilului național ceh*, nu numai în domeniul limbii și al literaturii, ci și în acela al *muzicii populare*, pe care cehii au introdus-o în cultul protestant.

Și — la fel cum limba cehă s-a răspîndit dincolo de hotarele țării sale de origine — tot așa și cîntecul popular ceh a pătruns pînă departe, depășind cu mult granițele patriei sale. Nu numai Polonia și Ungaria, ci și Germania a preluat numeroase melodii cehe, mai ales în domeniul cîntecului protestant german.

Mișcarea husită a dus la fixarea multor particularități populare naționale, care și-au pus amprenta asupra întregii evoluții ulterioare a muzicii cehe, afirmîndu-se cu hotărîre, de exemplu, în culegerea clasică a lui Erben.

Trăsăturile cîntecelor populare laice grupate de Hostinsky în culegerea „36 de melodii de cîntece laice ale poporului ceh din secolul XVI" coincid cu acelea ale cîntecelor din culegerea lui Erben. Aceste trăsături sînt : un tempo de obicei însuflețit, o structură ritmică bine închegată (indicînd uneori originea dansantă a melodiei) și, de cele mai multe ori, întrebuințarea consecventă a majorului, deși se întîlnesc în unele cazuri și rămășițe ale pentatonicii și ale altor caractere arhaice :



Este deosebit de semnificativ faptul că modul major este tipic pentru majoritatea covîrșitoare a cîntecelor populare cehe din zilele noastre : astfel, Hostinsky, în raportul citat, prezentat la Viena, a arătat că, din cele peste 800 de cîntece cercetate de el, 85,5% erau construite în modul major și numai 14,5% în minor [81].

IX

Mai sus am văzut că, pe timpul lui Carol IV, în anii cînd catolicismul ajunsese în Cehia deosebit de puternic, a luat o mare dezvoltare și muzica cultului catolic, inclusiv genurile polifonice monumentale. Ce influență a avut mișcarea husită asupra acestei laturi a vieții muzicale cehe ? Lupta

husiților împotriva catolicismului a trebuit să se răsfrîngă asupra evoluției ulterioare a polifoniei de cult. Încă la sfîrșitul secolului XIV, drept rezultat al intensificării mișcării național-religioase, au căpătat o mare răspîndire cîntecele religioase cehe, al căror text conținea atacuri atît de necruțătoare împotriva ierarhiei bisericii catolice dominante, încît în anul 1406 arhiepiscopul din Praga a interzis executarea cîntecelor noi de acest fel, îngăduind numai patru din ele, din cele mai vechi — legate de numele sfinților Adalbert și Vaclav. Se pare că această interdicție nu a avut efectul scontat, căci au urmat alte cîteva interdicții. De data aceasta, ele nu se refereau numai la cîntecele „necuviincioase", „deșănțate" și „obraznice" : era oprită și executarea muzicii instrumentale și a noilor genuri laice (rondeluri). Se recomanda ca, dintre instrumente, să fie folosită numai orga.

Însă, cu toate opreliștile de acest fel, crearea cîntecelor cehe anticatolice lua o amploare tot mai mare. În perioada culminantă a mișcării husite, s-a ajuns la prefaceri profunde în viața muzicală cehă — mai ales la Praga. Răspîndirea cîntecelor populare cu text ceh, ca o reacție împotriva cîntărilor religioase catolice, constituie o trăsătură importantă a unei perioade de două sute de ani (1420—1620) din istoria muzicală a Cehiei.

O asemenea înflorire a creației de cîntece anticatolice a stîrnit, bine înțeles, alarmă în cercurile catolice, care au început să-i combată pe „eretici" prin propriile lor arme *, adică traducînd în limba cehă textul cîntărilor catolice : astfel, în anul 1601 a apărut la Olomouc în Moravia o culegere de cîntece alcătuită de Johann Rosenplut von Schwarzenbach, conținînd, pe 866 de pagini de format mare *(in quarto)* — alături de cîteva lucrări cu text latin — un mare număr de lucrări avînd textul în limba cehă ; acestea au servit ca bază pentru toate culegerile de cîntece, publicate ulterior de către catolici 81 a.

Trebuie menționată și o altă măsură, luată anterior de cercurile catolice și urmărind, de fapt, un scop analog. Este vorba de introducerea în serviciul bisericesc catolic din zilele de sărbătoare a unor cîntece religioase excelente, răspîndite în popor — numite *Rorate* **, deoarece execuția lor era legată de acea secțiune a liturghiei, care începea cu cuvîntul *Rorate* [82]. Fiecare compoziție de acest fel era alcătuită din trei părți : melodia principală, o nouă melodie și repetarea melodiei principale. Această formă tripartită corespundea structurii textului și necesităților ritualului***.

Cea mai importantă particularitate a acestor cîntări noi era faptul că melodiile erau repartizate antifonic între două coruri care cîntau alternativ, unul fiind alcătuit din cîntăreți profesioniști, iar celălalt, din mulțimea credincioșilor. Primul cor executa melodia de coral pe un text în proză, iar al doilea repeta același material, expus de data aceasta într-o

* Aceasta, cu toate că sinodul din Basel din anul 1436 a interzis categoric folosirea limbii poporului în serviciul religios.

** Numele derivă de la cuvîntul latin cu care începeau aceste cîntări : *Rorate* (adică „Stropiți"). Ele au adesea la baza lor melodii populare și posedă un desen melodic ingenios și complicat.

Cum în documentele cehe din acea vreme sînt enumerate 105 de sărbători bisericești anuale, rezultă că melodiile *Rorate* ocupau un loc important în cîntul liturgic.

*** Așteptarea lui Mesia, venirea lui Mesia, cîntecul de mulțumire. Pentru a sublinia caracterul fiecăreia din aceste secțiuni, se alegeau melodii adecvate.

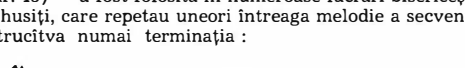
formă strofică, de cîntec. Mai tîrziu, aceste coruri alternative au ajuns să cînte în limbi diferite : primul în latină, iar al doilea în cehă.

Astfel (la fel cum s-a întîmplat cu *épîtres farcies* franceze), în ritualul catolic ceh au pătruns numeroase cîntece populare laice. În culegerea lui Hostinsky (v. mai sus), notaţiile unor *Rorate* sînt menţionate în repetate rînduri în calitate de izvoare de cîntece populare.

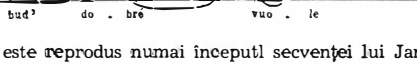
Existau şi alte căi de pătrundere şi fixare a trăsăturilor naţionale în muzica bisericească.

Astfel, într-o missă * secţiunea *Gloria* este alcătuită în întregime din melodii populare datînd din perioada prehusită.

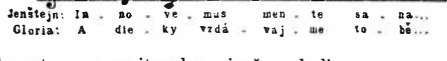
Melodiile lui Jan din Jenstejn (Jan z Jenstejna) se bucurau de o popularitate deosebită. O secvenţă a lui, datînd de la sfîrşitul secolului XIV — *Decet hujus cunctis horis* („Se cuvine ca în orele acestea..." — exemplul nr. 13) — a fost folosită în numeroase lucrări bisericeşti ale compozitorilor husiţi, care repetau uneori întreaga melodie a secvenţei lui Jan, variind întrucîtva numai terminaţia :



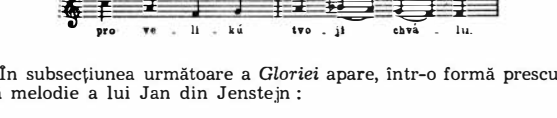
Altădată, este reprodus numai începutul secvenţei lui Jan :



Mai departe, compozitorul variază melodia :



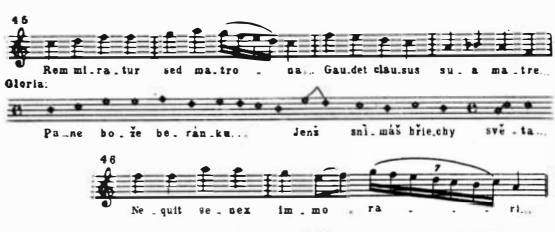
În subsecţiunea următoare a *Gloriei* apare, într-o formă prescurtată, o altă melodie a lui Jan din Jenstejn :



Materialul părţii a treia din *Gloria* este împrumutat nu din secvenţa lui Jan din Jenstejn, ci dintr-o altă lucrare aparţinînd perioadei prehusite : o „lamentaţie" cehă din secolul XIV.

* Figurînd în cançionalul din Jstebnice, pag. 203 (aici şi mai departe Zdenek Nejedly, op. cit., V, pag. 210–213).

În acest *Gloria* întîlnim şi cîteva împrumuturi din alte secvenţe :

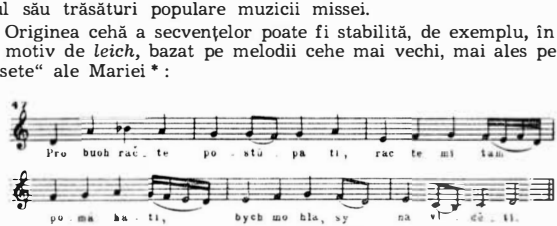


Dacă analizăm în acelaşi mod întreg materialul melodic din *Gloria,* întîlnim la tot pasul diferite melodii populare larg răspîndite.

De asemenea, este semnificativ faptul că în *Gloria* motivele se succed în aceeaşi ordine ca şi la Jan din Jenstejn.

Larga utilizare a secvenţelor, adesea de origine cehă, conferă la rîndul său trăsături populare muzicii missei.

Originea cehă a secvenţelor poate fi stabilită, de exemplu, în cazul unui motiv de *leich,* bazat pe melodii cehe mai vechi, mai ales pe nişte „plînsete" ale Mariei * :



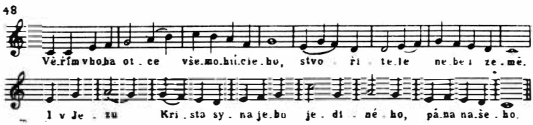
Partea missei *Credo,* intonată de toţi credincioşii, era un adevărat cîntec *popular.*

La începutul lui *Credo* este folosită prelucrarea populară a unei melodii de rugăciune, extrem de răspîndite pe atunci. Pe această melodie se executau „Tatăl nostru", „Crezul" şi „Cele zece porunci".

În cançionalul din Jstebnice sînt notate patru variante ale melodiei pe care husiţii intonau „Crezul", una din aceste variante fiind însoţită de

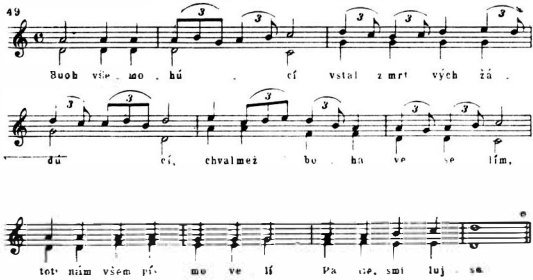
* Zdenek Nejedly, op. cit., V, pag. 249—250.

specificarea : „Aici începe credința creștină" *(Tuto se pocina viera krest'anska)* * :



Și motivele pe cuvintele „Amin" și „Aleluia" sînt de origine populară ; ele se repetă la începutul și la sfîrșitul melodiei, formînd un fel de „cadru" ingenios.

În cancionalul din Jstebnice există și notația motivului cîntecului „Dumnezeu atotputernicul" :

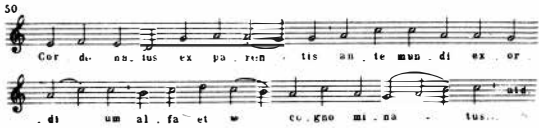


Acest cîntec pe două voci a fost trecut în cancional de o altă persoană, deoarece scrisul diferă. În popor, cîntecele erau executate numai pe o singură voce.

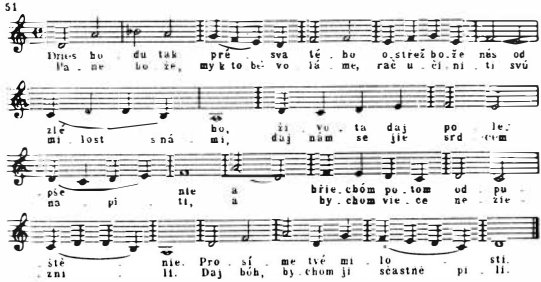
Trăsăturile naționale se vădesc și în notațiile de *imnuri* cehe, care își trag originea, în ultimă instanță, din imnurile latine. Acestea erau cunoscute în Cehia încă din secolul XII, însă, cu trecerea timpului, ele ajung să se cînte pe melodii noi. Astfel, în cancionalul lui Mirinsky (anul

* Ibid., pag. WTI—252.

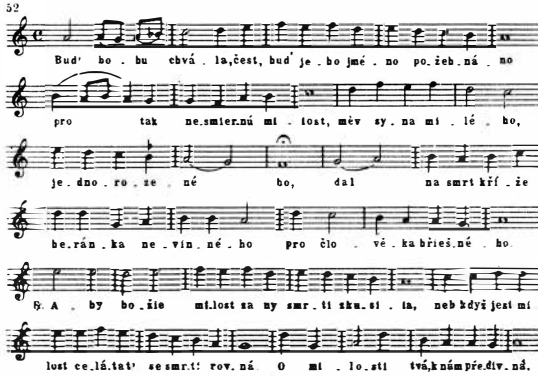
1522) un astfel de imn este însoţit de cuvintele : „Îşi are nota sa". În cançionalul din Jstebnice această melodie are înfăţişarea următoare :



Un exemplu strălucit de cîntec husit este o melodie dintr-un gradual din anul 1512 :

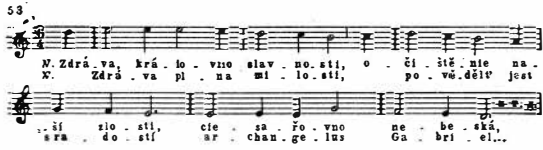


Un alt cîntec husit autentic este notat în cançionalul din Jstebnice :



Mai ales în cîntecele de crăciun din vremea lui Hus erau întrebuințate melodii vechi, răspîndite în popor.

Iată o melodie de crăciun, cu un ritm tipic pentru cîntecele husite :



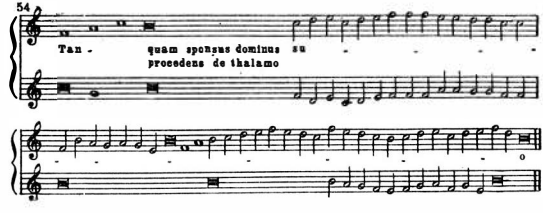
Toate cele expuse dovedesc că, atît în muzica bisericească de origine husită, cît și în cîntecele religioase executate de husiți, erau larg folosite trăsăturile cîntecelor și dansurilor populare.

X

Trecerea în revistă a laturii muzicale a acestor lucrări ar fi incompletă, dacă nu ne-am opri și asupra problemelor polifoniei cehe, în condițiile perioadei de care ne ocupăm. Acestei probleme extrem de puțin studiate a început să i se acorde atenție numai relativ recent.

Deși cronicarul Petr din Zitav [83] atestă existența polifoniei în Cehia încă în secolul XIII, totuși nu ni s-a păstrat decît o singură notație diafonică cehă, datînd aproximativ de la jumătatea secolului XIV [84].

Iată cea mai veche notație a unei lucrări pe două voci, păstrată pînă în zilele noastre într-un manuscris al bibliotecii universității din Praga (a doua jumătate a secolului XIV) :

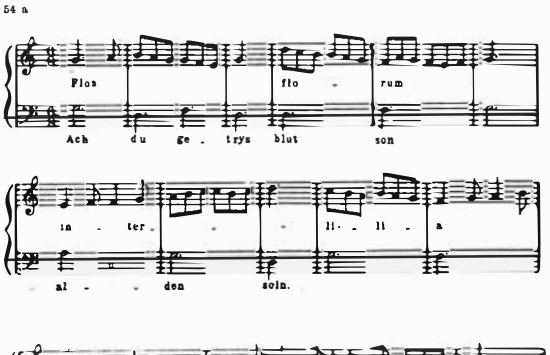


Acest *organum* în cvinte paralele se cînta cu ocazia sărbătorilor crăciunului.

După părerea competentă a lui Zd. Nejedly, discantul francez le era „străin" cehilor. În schimb, factura simplă a *organum*-ului s-a menținut în Cehia de-a lungul întregului secol XV, putînd fi întîlnită și la începutul secolului XVI.

O lucrare autentic artistică, pe două voci, a unui compozitor ceh de la începutul secolului XV este un *Rondellus,* scris de un călugăr rămas anonim, pentru un alt călugăr, probabil german, căci în calitate de *cantus firmus* a fost utilizat un cîntec german :

54 a



În acest *Rondellus* ceh se remarcă oarecare influenţe franceze : folosirea a două texte diferite în două limbi, alternarea cvintelor şi a cvartelor paralele dispuse în discant cu terţe şi sexte paralele şi mişcarea contrară a vocilor. Totuşi, acest *Rondellus* este un produs autentic al polifoniei cehe timpurii. Cele mai interesante particularităţi ale acestei lucrări nu pot fi explicate prin influenţa discantului sau a *organum*-ului francez. Aici apar trăsături caracteristice pentru şcoala lui Zavis şi pentru alţi compozitori cehi înaintaţi din acea vreme : impetuozitatea sentimentelor, libertatea compoziţiei, înfrîngerea frecventă a unor reguli rigide — de exemplu, folosirea, pe timpul tare, a disonanţei de secundă [84].

Toate acestea arată că autorul era un reprezentant al şcolii polifonice cehe autohtone. Lucrarea este un model al discantării cehe vechi, larg răspîndite în poporul ceh.

Cele dintîi notaţii cunoscute de lucrări polifonice datează tocmai din anii mişcării husite, adică din primele decenii ale secolului XV. Cele mai vechi manuscrise conţinînd cîntece pe două voci (cu text latin şi ceh) sînt codexul din Hohenfurt (din anul 1410) şi cançionalul ceh din Jstebnice (datînd, aproximativ, din anul 1420) [85].

Un număr mult mai mare de lucrări polifonice cehe s-a păstrat din a doua jumătate a secolului XV şi de la începutul secolului XVI. Ele sînt conţinute în culegeri de lucrări religioase, cum sînt cançionalul latin din Jstebnice (muzeul naţional din Praga), cançionalul din 1505 al meşterului

postăvar Jan Franus, codexul alcătuit din „bacalaureatul Martin" (Martin bacalaureus de Wyskytna) în anul 1512, două cantionaluri din secolul XVI păstrate la biblioteca Universității din Praga, cantionalul scris în anul 1530 de către Johann Taborsky și, în sfîrșit, codexul în notație mensurală numit „Specialnik", datînd din prima jumătate a secolului XVI și conținînd mai ales lucrări în stilul promovat de *Ars nova* [86].

O sursă importantă pentru studiul lucrărilor maeștrilor din școala neerlandeză, executate în Cehia (dintre care unele au fost incluse și în Specialnik) este codexul mensural din Strahov *, apropiat, în ceea ce privește conținutul, de codexurile din Trento [87].

Cantionalurile din a doua jumătate a secolului XVI și din prima jumătate a secolului XVII (din Pribram — 1563—1594, din Benesov — 1576, din Ustec — 1592, din Rokovnih — 1594—1596 etc.) confirmă caracterul autohton al școlii polifonice cehe din acea vreme și legăturile ei strînse cu tradițiile cîntecului popular. Printre reprezentanții acestei școli se numără Gontrasek, Tomek, Pavel din Jstebnice, Ondrej din Jevic, Jan Skrivan din Klatov și alții [88].

Dezvoltarea muzicii profesionale cehe, care-și trăgea izvoarele din cîntecul popular, se desfășura paralel cu dezvoltarea artelor plastice. Astfel, vestitul atelier din Praga al lui Jan Taborsky a produs numeroase culegeri manuscrise de cîntece, ornate cu minunatele miniaturi ale lui Fabian Puler. Între pictorii miniaturiști ai vremii se remarcă Matous Ornis, care a împodobit cu desenele sale cantionalul din Lejtomysl din anul 1563, iar Matous Radous a executat miniaturile din cele două cantionaluri din Kralove și Hradec, datînd din anii 1595—1604 [89].

Toate cele expuse mai sus confirmă predilecția grupărilor muzicale cehe pentru executarea muzicii vocale polifonice. În cantionalurile cehe întîlnim și fragmente din culegerile publicate de Petrucci, Gardano, Scott. Polifonia a căpătat o mare răspîndire în asociațiile muzicale de meseriași : ne-o arată numele unor persoane care au luat parte la alcătuirea sau finisarea cantionalurilor enumerate mai sus.

Ca factură, este vorba în majoritatea cazurilor de o diafonie arhaică (de tipul eterofoniei sau cu structură de *faux-bourdon* și *organum*). Astfel, se întîlnesc numeroase cîntece pe două voci, cu introduceri și interludii instrumentale. Însă, pe lîngă cîntecele pe două voci, erau răspîndite și motete cu un număr mai mare de voci (de la 3 la 5), în care erau cîntate concomitent texte diferite.

Toate aceste varietăți ale polifoniei prezintă trăsături care le apropie de stilul așa-numitei *Ars antiqua*. Abia mai tîrziu, în perioada de înflorire a Renașterii cehe, se trece la o factură polifonică mai evoluată.

De asemenea, ulterior se remarcă un considerabil avînt al muzicii *instrumentale*. Informațiile în legătură cu instrumentiștii cehi virtuozi sînt extrem de numeroase. Mai sus am menționat melodiile instrumentale, ale căror notații s-au păstrat la biblioteca universității din Praga. Unul din cantionalurile husite (cel din Jstebnice) conține colinde cehe pe două voci, cu o introducere, un interludiu și o încheiere instrumentală. Pot fi citate și nume de instrumentiști virtuozi, ca trompetiștii Vielik și Bernard, pre-

* Biblioteca mănăstirii din Strahov.

cum şi vestitul violonist autodidact Dalibor Kozojed. Instrumentiştii luau parte şi la executarea lucrărilor polifonice vocale ; însă, cu rare excepţii, nu dispunem de documentele muzicale *.

XI

O trăsătură specifică a dezvoltării culturii Cehiei constă în faptul că aici aşa-numita „Renaştere" s-a manifestat relativ tîrziu — abia după viguroasa mişcare naţional-religioasă. Renaşterea nu a luat o amploare deosebită nici în literatură, nici în artele plastice, nici în muzică : pe atunci, inepuizabila forţă creatoare a poporului şi-a găsit expresia cea mai deplină şi mai strălucită în viguroasa mişcare religioasă, cu caracter naţional şi anticatolic, a maselor populare.

Astfel, Cehia a fost, poate, cea dintîi dintre ţările europene, în care obişnuitul raport Renaştere-Reformă a fost, să zicem aşa, inversat : în loc ca mişcarea religioasă să urmeze avîntului culturii laice (cum s-a întîmplat, de exemplu, în Italia, ţara clasică a Renaşterii), Renaşterea din viaţa culturală laică a fost precedată de o mişcare religioasă. Acest fapt şi-a pus în mod inevitabil amprenta şi asupra artei. Mişcarea religioasă husită de eliberare a întruchipat în mare măsură o serie de principii ale Renaşterii : sporirea interesului faţă de cultura, limba şi arta naţională, dezvoltarea şi întărirea conştiinţei naţionale, lupta împotriva scolasticii, orientarea antifeudală, dragostea pentru cultură, pentru ştiinţele naturii, pentru cunoaşterea realităţii înconjurătoare. Renaşterea propriu-zisă a fost menită doar să desăvîrşească, să ducă la bun sfîrşit acele cuceriri din domeniul creării limbii literare şi al poeziei şi muzicii cehe, la care s-a ajuns în perioada pregătirii şi a desfăşurării mişcării husite, în a doua jumătate a secolului XIV, care a fost pentru Cehia vremea unui mare avînt social-economic şi a unei reînnoiri a culturii naţionale. Rămînea numai să fie găsite formele cele mai armonioase, mai desăvîrşite, şi mijloacele artistice cele mai adecvate pentru întruchiparea noului conţinut.

De aceea, în poezia, proza şi muzica cehă, locul imnurilor militante îl iau lucrările „pacifice" ale culturii poetice a Renaşterii cehe, caracterizate prin strălucire, măiestrie şi eleganţă literară ; apar iscusitele genuri monumentale ale polifoniei vocale, lipsite însă de înflăcărarea şi însufleţirea lucrărilor de mai înainte.

•

Aşa dar Cehia a avut şi ea o perioadă a Renaşterii.

Prima manifestare a acesteia în domeniul literar a fost prelucrarea a 60 de fabule ale lui Esop (prima jumătate a secolului XIV), descoperite în zilele noastre într-un vechi manuscris ceh ; de asemenea, au fost găsite lucrări în proză povestind peripeţiile războiului troian, viaţa lui Alexandru Macedon, viaţa lui Apolloniu din Tir etc. [81].

Realizări importante marchează şi dezvoltarea picturii cehe, după cum arată cu perspicacitate F. I. Buslaev în *Însemnări din istoria picturii*

* Putem cita notaţia instrumentală „Trîmbiţa", inclusă de Hostinsky în culegerea sa de 36 de cîntece şi exemplul dat în pag. 235 a volumului I al *Istoriei muzicii universale* de Richard Batka [90].

cehe [92]. Buslaev subliniază că, încă pe la jumătatea secolului XIII, principala forță motrice a școlii cehe de pictură este studierea și imitarea naturii. „Ea [pictura] încă nu știe să reproducă formele trupului uman gol, însă schițează în chip natural cutele îmbrăcămintii, care se drapează în mod elegant, în concordonață cu mișcarea figurilor...".

Nici în toiul mișcării husite, cînd obiectivele principale erau renașterea limbii și a culturii cehe și lupta îndîrjită împotriva agresiunii germano-catolice, conducătorii husiților nu uitau să studieze limba latină, se ocupau cu perfecționarea așa-numitelor „arte libere", contribuiau la dezvoltarea științelor experimentale ale naturii, manifestau interes pentru desăvîrșirea cunoștințelor umaniste.

Astfel, cel mai apropiat prieten și adept al lui Hus, Jeronym din Praga, unul din cei mai instruiți oameni ai vremii sale — care a studiat la Oxford, Londra, Heidelberg și Colonia — a formulat în anul 1405 la Paris, la disputa susținută pentru obținerea titlului de magistru, o teză apropiată de legea conservării materiei [93].

Însuși Hus a continuat pînă la sfîrșitul vieții sale să scrie, alături de lucrările sale în limba cehă, și lucrări în limba latină, iar în ultimele luni ale vieții compunea cîntece religioase în hexametri latini.

Pe atunci, setea de învățătură a poporului ceh s-a manifestat cu o deosebită putere. În anul 1408, numărul profesorilor și al studenților universității din Praga atingea o cifră care în zilele noastre ar putea părea de necrezut: după cum rezultă din mărturiile contemporanilor, pe atunci la Praga locuiau 200 de doctori și magiștri, 500 de bacalaureați și peste 30 000 de studenți. „O dată cu marea dezvoltare a învățămîntului superior s-a dat importanță și învățămîntului elementar. La Praga a fost organizată, pe lîngă universitate, o întreagă colonie de colegii pentru învățămîntul mediu și, afară de aceasta, în majoritatea mănăstirilor funcționau școli..." [94]. Un rol extrem de important în învățămîntul popular era jucat de așa-numitele „școli parohiale" *, care „nu duceau lipsă de învățători buni. Conform statutelor universității din Praga, toți acei care obțineau titlul de bacalaureat erau obligați să funcționeze timp de doi ani la o școală populară" [95]. Nu este de mirare că pe vremea arhiepiscopului Ernest din Pardubice clerul ceh se situa la un nivel *mai ridicat* decît cel german, în ceea ce privește instrucțiunea primită. Multe cărți cehe și multe culegeri de cîntece erau publicate în Germania sau în Italia.

Poate, pe atunci, nu exista în nici o altă țară europeană o asemenea sete de învățătură și dragoste de lectură, nicăieri viața intelectuală nu era atît de intensă, iar școlile atît de numeroase și de bine organizate: aceasta este concluzia la care ajunge Denis în lucrarea sa consacrată lui Jiri din Podiebrad [96].

De aceea, se înțelege că și tiparul s-a dezvoltat rapid în Cehia.

În secolul XV se dezvoltă și arhitectura, care începe să capete strălucirea și desăvîrșirea caracteristice Renașterii. La Praga continuă să se înalțe edificii măreț; construcții importante apar și la Plzen, Brno, Lejtomysl, în orașul Kutna-Hora. Înflorește sculptura, inclusiv sculptura în lemn [97].

---

* După mărturia unui contemporan, numai în districtul praghez o treime din biserici aveau școli.

Se remarcă o înnoire și în ceea ce privește caracterul stilului arhitectonic. Stilului gotic *, care a predominat în secolele XIV și XV, începe să-i ia locul, în a doua jumătate a secolului XVI, un stil al Renașterii, în care se remarcă o oarecare influență a maeștrilor italieni. La Praga lucrează renumitul arhitect și sculptor italian Paolo della Stella di Mileto, împreună cu ajutorul său Giovanni Maria da Padova și cu alți sculptori italieni. Tot la Praga activează Piero di Ferrabosco și Giovanni Campiano. Pictura murală este însă executată de artiști cehi ; Matthias Jahodka, Jakob Rojtech, polonezul Sparga și alții. Toți acești artiști au construit pentru regii Cehiei, la Praga și în împrejurimile acestui oraș, palatul lui Vladislav, palatul „Belvedere" al lui Ferdinand, „Palatul stelar" **, ridicat din ordinul fiului lui Ferdinand și ornat cu mulaje de o frumusețe uimitoare.

Palatul lui Jan Lobkovic, construit în jurul anului 1545, și un palat pentru baluri, dansuri și mascarade, înălțat ceva mai tîrziu, se numără și ele printre cele mai remarcabile edificii pragheze în stilul Renașterii. Multe clădiri de o mare frumusețe au fost construite și în alte orașe [99].

În anii de după războaiele husite se remarcă din nou o creștere a interesului față de limba latină. Acest interes s-a manifestat mai ales în anii guvernării lui Jiri din Podiebrad — atît sub influența universităților italiene, la care învățau numeroși cehi, cît și drept rezultat al activității umaniștilor autohtoni ; între aceștia trebuie menționat Gregor din Praga, care, în anul 1466, a început să țină prelegeri despre clasicism la Academia întemeiată de Carol IV ***.

Nu este de mirare că Enea Silvio Piccolomini, care a vizitat Cehia în prima jumătate a secolului XVI, exclama cu admirație : „Mărturisesc că nici un stat din întreaga Europă nu posedă în zilele noastre biserici atît de numeroase, de măreț și de ornamentate, ca pămîntul ceh. Aici, bisericile sînt extrem de înalte și au bolți de o lungime și lățime remarcabilă ; altarele scînteiază de aur și argint... Odăjdiile preoților sînt împodobite cu pietre prețioase... Bisericile sînt excelent luminate cu ajutorul unor ferestre înalte și late, cu geamuri perfect transparente și iscusit șlefuite. O bogăție atît de uluitoare îți încîntă privirile nu numai la orașe, ci și la sate" [101].

Străinii erau impresionați și de nivelul cultural al poporului ceh. A luat ființă și o școală națională de umaniști cehi, a cărei activitate și-a atins punctul culminant pe la jumătatea secolului XVI [102]. Primul și cel mai remarcabil dintre aceștia a fost *Bohuslav Lobkovic* (1462—1510) — o figură caracteristică și interesantă de umanist ceh. El a studiat un timp îndelungat la universitățile din Bologna și Ferrara, a admirat monumentele antichității, a vizitat — în căutarea de manuscrise antice rare — Egiptul, Palestina, Grecia, Africa de nord și Sicilia. În palatul său, Lobkovic a amenajat o încăpere, excelent utilată, pentru studii științifice, cu tot felul de

---

* Aflat într-o oarecare măsură sub influența goticului francez, încă din timpul regelui Ioan al Cehiei, care întreținea strînse legături cu Parisul și cu orașul Avignon [98].

De aceea, în arhitectură se poate vorbi despre edificii construite „după model francez" *(modo gallico)* ; unul din acestea este palatul regal din Praga.

** Acest palat avea formă de stea, de unde i se trage și numele.

*** Totuși, limba elină a continuat încă multă vreme să fie lăsată în Cehia pe planul al doilea. Primul savant ceh care a studiat temeinic elina a fost Venceslav Pisecky, care a murit în anul 1511 [100].

colecții bogate, și a alcătuit o bibliotecă impresionantă, cuprinzînd ediții prețioase, comandate special de Lobkovic în Italia și Germania [103].

Mai putem numi mulți alți umaniști cehi : Jan Rabenstejn, Venceslav Buchov, marele matematician Jan Chindel și alții. Este deosebit de important Viktor Kornel Vsehrd, elev al lui Gregor din Praga [104]. Bogata erudiție a lui Vsehrd, strălucitul său talent oratoric și stilul său literar model îl situează alături de Lobkovic. El era însuflețit de o puternică dragoste de patrie, caracteristică pentru toți umaniștii cehi : studiind literatura antichității, Vsehrd nu și-a uitat limba maternă. „Fiind de naționalitate cehă, vreau să studiez în latină, dar să vorbesc și să scriu în cehă“ — era deviza lui, pe care a aplicat-o în practică, lăsînd posterității lucrări expuse într-o limbă literară cehă admirabilă [105].

Matej din Benesov, în a sa *Gramatică cehă* (1577), laudă limba cehă ca pe o „prea frumoasă floare a marelui popor slav, minunată limbă care s-a răspîndit prin lume pînă departe...“ * [106].

În această perioadă de înflorire a Renașterii cehe, alături de reprezentanți ai disciplinelor umaniste, au activat și umaniști specializați în științele naturii, geografie etc. Așa sînt Zikmund Puchov, care a tradus în limba cehă *Cosmografia* lui Münster (1544) ; Martin Kabatnik, burghez din Lejtomysl, care a întreprins o călătorie în Asia Mică ; Jan Lobkovic, fratele vestitului umanist Bohuslav ; Harant din Polzice, executat în anul 1621 după bătălia de la Muntele Alb [108].

Praga continuă să rămînă principalul centru cultural în această perioadă a umanismului ceh. Am văzut ce importanță a căpătat acest oraș pe timpul împăratului Carol IV. Încă începînd din secolul XIII, Praga este numită în cronici și hrisoave „capul organismului național ceh“.

Cu trecerea timpului, și mai ales după fondarea universității din Praga, acest oraș capătă tot mai mult rolul unui centru cultural, a cărui importanță se făcea simțită dincolo de hotarele Cehiei. La sfîrșitul secolului XIV (anii 1380—1389), numai la facultatea de „arte libere“, 1579 de studenți au obținut titlul de bacalaureați, 332 au susținut examenele de magistru și 73 au fost admiși să țină prelegeri [110].

Universitatea din Praga oferea o largă ospitalitate străinilor din Europa centrală și nordică ; aici și-au făcut studiile numeroși intelectuali din Polonia, Germania, Țările de Jos și din alte țări [111].

Este lesne de înțeles pentru ce activitatea lui Hus s-a desfășurat cu precădere la Praga ; aici au răsunat înflăcăratele lui predici și au avut loc primele ciocniri cu partidul germano-catolic. După moartea lui Hus, Praga a fost bastionul husiților moderați, numiți „utraquiști“, iar mai tîrziu ea a devenit centrul Renașterii cehe.

XII

Praga avea și o viață muzicală bogată și variată. După dominația pomposului serviciu religios catolic, legat mai ales de catedrala sf. Vit și de capela regală, a urmat perioada dominației husite, caracterizată prin lupte religioase îndîrjite și printr-o polemică ascuțită în domeniul practicii muzi-

* Prima *Gramatică cehă* a preotului Obtat din Telc și a lui Filomat din Neuhaus a apărut în anul 1533 [107].

cale. Înflăcăratele predici ale lui Hus în capela Betleemului erau precedate de executarea unor cîntece religioase în limba cehă ; funeraliile a trei tineri asasinați de partidul germano-catolic s-au transformat într-o procesiune de masă, în timpul căreia au răsunat cîntece solemne ; arderea cărților lui Wycliffe era însoțită de sunetele clopotelor și de intonarea lui *Te Deum laudamus*.

Și la plecarea oștilor cehe în război, precum și la întoarcerea lor, erau nelipsite cîntecele husite.

Am văzut ce mare rol a jucat Praga în viața muzicală a Cehiei din perioada mișcărilor husite.

Dar iată că războaiele husite au luat sfîrșit. La cîteva decenii după încheierea lor, Praga devine centrul Renașterii muzicale cehe ; aici se execută monumentalele lucrări vocale polifonice ale maeștrilor cehi și străini și se desfășoară activitatea muzicală a numeroaselor societăți de amatori („literați"), precum și aceea a ansamblurilor vocale și instrumentale de proporții impresionante, în casele mecenaților.

Un fenomen caracteristic al vieții muzicale din Cehia secolului XVI — legat de protestantism și de Renaștere — au fost extrem de răspîndite le „Frății ale literaților" * (în limba cehă *Literatski bratstva*). Aceste asociații burgheze se îndeletniceau în zilele de sărbătoare cu executarea, pentru propria plăcere, a unor lucrări polifonice pe text religios. Cele mai vechi urme ale unor astfel de asociații pot fi găsite în activitatea muzicală de amatori a breslelor din secolul XIV. Spre deosebire de maeștrii-cîntăreți germani, membrii acestor bresle nu se lăsau încătușați de regulile unei tabulaturi și le era străină pedanteria „în spiritul lui Beckmesser". Ulterior, activitatea acestor asociații a fost legată de mișcarea husită. Aceasta nu excludea însă pătrunderea în astfel de frății nu numai a „utraquiștilor" moderați, caracterizați prin toleranță religioasă, ci și a reprezentanților catolicismului. Astfel, „frățiile literaților" — din care făceau parte „utraquiști", catolici și protestanți — foloseau texte muzicale în latină, cehă și în alte cîteva limbi. Repertoriul acestor grupări atît de „pestriță" era și el destul de variat — mergînd de la cîntece la unison pînă la lucrări vocale polifonice pe trei, patru și cinci voci [113]. În funcție de repertoriu, membrii acestor asociații erau împărțiți în „cîntăreți corali" și interpreți ai „cîntecului figural". O mîndrie a asociațiilor era publicarea lucrărilor executate în ediții ornate cu mult gust și prevăzute cu miniaturi de un înalt nivel artistic. Pentru a acoperi costul acestor ediții, erau adesea necesare mari donații din partea unor mecenați din rîndurile orășenilor bogați **.

Cea mai amplă și mai importantă culegere realizată în Cehia, înglobînd o perioadă considerabilă din istoria polifoniei cehe, este așa-numitul

---

* *Sociorum literati* (Literat — *civis literatus*).

Orice cîntăreț amator, membru al unei frății, se numea *socius*. Lucrările acestor „socii" constituie o mărturie a răspîndirii cîntecului polifonic în rîndurile membrilor „frățiilor literaților". Culegerile erau proprietatea „frățiilor literaților" sau cuprindeau lucrări compuse de unul din membrii frației.

** Înainte de secolul XVI, aceste ediții de lux conțineau mai ales cîntece pe text latin, pe locul al doilea situîndu-se limba cehă. Ulterior, membrii grupărilor cîntau în limba cehă, chiar cînd elementele germane formau majoritatea : astfel, corul catedralei din Prachatice, înființat în anul 1604, cînta în limba cehă. Aceste asociații au fost dizolvate abia în anul 1788, pe timpul împăratului Iosif II.

„Specialnik“ *[114]; el conține trei sute de lucrări reprezentînd toate stilurile cultivate pe atunci în Cehia — de la eterofonie pînă la polifonia evoluată. „Specialnik“ conține notații de lucrări polifonice aparținînd unor epoci și școli componistice diferite : multe din aceste lucrări sînt anonime și provenința lor nu este arătată. Dintre numeroasele piese conținute în „Specialnik“ numai puține sînt de origine cehă. Majoritatea sînt lucrări aparținînd școlilor engleză și neerlandeză. În unele cazuri, alături de titlu sau în tabla de materii sînt date numele unor compozitori din secolul XV, ale căror lucrări erau executate în Cehia.

Textul mai multor cîntece din „Specialnik“ este în limba cehă. Acest fapt nu constituie o confirmare suficientă a originii lor autohtone, însă arată că piesele respective erau larg răspîndite.

Originea *cehă* a unei serii de lucrări polifonice din „Specialnik“ este atestată în primul rînd de numele compozitorilor (Tomek, Gontrasek) și al lucrărilor („Tatăl nostru“ din Most, — din Berun etc.), iar apoi de textul ceh, de folosirea unui *cantus firmus* de origine cehă etc. În rezolvarea problemei originii unor lucrări este utilă și cercetarea sistemului de notație** și a originii manuscrisului.

Dacă o lucrare este conținută în cîteva manuscrise cehe, însă nu a fost tipărită și nici nu a putut fi găsită în vreun manuscris străin, faptul poate fi considerat drept o confirmare indirectă a originii ei cehe ; pînă acum, în culegeri străine nu au fost întîlnite lucrări ale muzicienilor cehi : prin urmare, putem presupune că lucrările lor s-au păstrat numai în manuscrise cehe. Iată, așadar, dovezile externe — ca să zicem așa — ale originii cehe a unor lucrări.

Însă trăsăturile fundamentale care indică originea cehă a unor lucrări din „Specialnik“ sînt ritmul specific, caracterul *cantus firmus*-ului, factura populară a melodiei conducătoare, cantabilitatea acesteia, unele particularități ale facturii polifonice și forma originală.

Compozitorii cehi vădeau multă libertate în alegerea tematicii. Ei au creat motete pe melodii nespus de frumoase ale patriei lor. Motetul ceh eliberat de influențe străine și de procedeele polifoniei „rafinate“ a constituit o realizare importantă a creației polifonice cehe.

Aceste lucrări sînt un fel de „madrigale“ pe texte latine umaniste. Un caracter al structurii lor modale este folosirea cu precădere a majorului. În ce privește factura lor, în ele predomină verticalele armonice, iar contrapunctul este mult utilizat.

Textele melodiilor din „Specialnik“ erau conforme cu concepțiile husiților moderați („utraquiștii“).

„Specialnik“ era proprietatea unei „frății a literaților“.

Principalele caractere ale polifoniei „frăților literaților“ sînt următoarele. Majorul și minorul constituie baza modală, modurile bisericești nefiind utilizate. Cele mai răspîndite tonalități sînt *do* major și *fa* major, iar dintre cele minore — *la* minor, din care se modulează în *re* minor. Funcțiunile armonice sînt bine precizate.

---

* Dobroslav Orel — *Pocatky umeleho viceslasu v Cechach. Sbornik filozofickej fakulty university Komenskoho v Bratislave, rocnik 1. Cislo, 1922*, pag. 154—214.

** Pentru lucrările polifonice aparținînd stilului *Ars antiqua* au fost folosite mai ales note negre de coral — o formă particulară a notației cehe. În schimb, pentru polifonia mai evoluată în stilul *Ars nova* s-a recurs la notația mensurală (cu note albe), analoagă aceleia utilizate în țările vest-europene.

În majoritatea cazurilor este folosită scriitura la trei voci și numai rar aceea la patru voci. Un *Benedictus* pe cinci voci constituie unica excepție.

Toate lucrările erau destinate exclusiv cororilor *bărbătești,* deoarece erau executate de însiși membrii „frăților literaților".

XIII

Cea mai importantă cucerire a Renașterii muzicale cehe a fost marea dezvoltare a polifoniei vocale. Mai sus, am vorbit deja despre polifonia cehă. Cu toată predominarea lucrărilor la unison, totuși, atît printre melodiile husite, dar mai ales printre acelea ale frăților muzical-literare orășenești, se întîlnesc și lucrări polifonice. În majoritatea cazurilor, era folosită o eterofonie de tipul *faux-bourdonului,* dar mai ales *organum*-ul pe două voci. Este adevărat că în motetul francez „gotic" — gen foarte răspîndit, în care texte diferite erau cîntate concomitent — se recurgea și la un număr mai mare de voci, unele din acestea fiind adesea încredințate instrumentelor : drept rezultat, se obținea un fel de *chanson* solistic, asemănător celui franco-burgund [115].

În activitatea muzicală a „frăților literaților" era folosită și o factură mai evoluată : o polifonie complexă, în care cel puțin trei voci aveau o linie melodică de sine stătătoare, iar interludiile instrumentale erau eliminate.

În această factură se scriau și se executau în Cehia motete pe trei și cinci voci, madrigale, chiar și misse, începînd cu cele mai simple varietăți de *faux-bourdon* și pînă la lucrări polifonice evoluate [116].

În perioada înfloririi Renașterii cehe, se ridică pe o nouă treaptă polifonia dezvoltată.

După cum a arătat recent muzicologul ceh Dobroslav Orel, la hotarul dintre secolele XV și XVI — mai ales în creația compozitorilor cehi Gontrasek și Tomek — pot fi deosebite citeva varietăți ale polifoniei cehe naționale : motetele pe trei voci pe text ceh (așa este, printre altele, cea mai veche prelucrare polifonică a „Cîntecului lui Vaclav") ; piesele cu text latin și cu intercalări în limba cehă ; compozițiile cu text latin (produs al activității „frăților literaților" și al altor grupări de tot felul) — motete și întregi secțiuni de misse în care nu se mai utilizează modurile bisericești și se recurge adesea la imitația continuă [117].

Totodată, cororile catolice profesionale din secolul XVI executau lucrări ale celor mai de seamă polifoniști — Josquin, Palestrina, Orlando Lasso, Gabrieli ; în a doua jumătate a secolului XV și la începutul secolului XVI se cîntau lucrări de Alexander Agricola, Berbigant, Ghiselin (sau Werbonet), Lanois, Tinctoris, Gaspar Werbecke.

La Praga, la curtea lui Ferdinand I (1526—1564) cînta „Capela curții". În ultima treime a secolului XVI, arta ei interpretativă atinge un înalt grad de perfecțiune. *În acea perioadă, Praga devine centrul vieții muzicale a întregii Europe.* Spre Praga se îndreaptă cei mai de seamă muzicieni străini, între care mulți neerlandezi — printre alții, Orlando Lasso, unul din cei mai mari maeștri ai secolului XVI. Profesorul acestuia, Philippe de Monte (m. în 1603) a ocupat postul de dirijor al capelei Curții, începînd din anul 1568. Ca organiști ai capelei au activat neerlandezii Jacob Buus și Charles Louiton (m. în 1620). Afară de aceștia, din remarcabilul efectiv al capelei

curții din Praga au făcut parte neerlandezii Lambertus de Saive (m. în 1614), Guillaume Formelis (m. în 1584) și Paul de Winde (m. în 1596). Dintre maeștrii francezi care au lucrat la Praga, trebuie menționați Jacques Regnart (m. în 1599) și Jean de Castro, iar dintre cei germani, Hans Leo Hassler (m. în 1612) [117a].

Muzicanți remarcabili și capele excelente activau și în afara zidurilor citadelei imperiale (Hrad). Așa, de exemplu, postul de organist la biserica sf. Jan din Praga a fost ocupat de compozitorul sloven Jacobus Gallus (m. în 1591). Au fost organizate capele bune și la castelele aristocraților cehi : dintre acestea, se remarcă îndeosebi capela de la castelul familiei Rozmberk din Cesky Krumlov [118].

Activitatea muzicală de amatori a luat un mare avînt. În anul 1616, în Cehia a fost fondat cel mai vechi *Collegium musicum*. Muzica instrumentală juca un rol important în viața muzicală, mai ales la orașe. În toate orașele exista funcțiunea de trompetist și trombonist comunal. În orchestrele particulare ale unor mecenați figurau numeroase și variate instrumente muzicale. Astfel, în inventarul capelmaestrului von Rosenberg al familiei Vittenhauer, sînt trecute aproape 200 de instrumente muzicale de tot felul [119].

XIV

Toate acestea au contribuit și la ridicarea unor maeștri de seamă ai stilului polifonic ceh ; dintre aceștia, cei mai importanți au fost Jan Turnovsky, Jiri Rychnovsky și Krystov Harant din Polzice (1564—1621) *.

Creația acestor maeștri este caracterizată prin trăsături de o mare originalitate. În lucrările lor polifonice laice și religioase — în care a fost folosită și experiența compozitorilor apuseni— legătura cu creația de cîntece populare cehe este evidentă. La ei, dezvoltarea contrapunctică nu are nimic din complicatele ornamentații ale polifoniei franco-flamande ; ea se remarcă prin simplitate și naturalețe, melodiile farmecă prin expresivitatea și cantabilitatea lor și-și trag adesea izvoarele din cîntecul popular.

Așa este, de exemplu, o missă pe cinci voci a lui Jan Trojan Turnovsky, în care *cantus firmus* este melodia cîntecului popular ceh „Dunăre, apă adîncă“ ** [120a]. În jurul anului 1577, Turnovsky a prelucrat pentru trei voci vechi cîntece religioase cehe și a creat numeroase lucrări corale pe cinci și șase voci bărbătești, lucrări care au reflectat străvechea tradiție cehă a ansamblurilor vocale bărbătești ; această tradiție s-a menținut pînă în zilele noastre.

Nu mai puțin remarcabilă a fost măiestria polifonică a lui Jan Krystov Harant — mare patriot ceh, pictor, poet, compozitor și călător neobosit.

Hrystov Harant a lucrat la Innsbruck, a luptat în Ungaria împotriva turcilor, a întreprins lungi călătorii la Ierusalim, Cairo, Alexandria, în Italia și Spania. Spre sfîrșitul vieții, el a trecut de partea protestanților și a fost numit, în anul 1619, comisar militar și comandant al artileriei în lup-

* V. exemplele nr. 1, 2. 3, 4 din apendice.

** V. exemplul nr. 1 din apendice.

tele împotriva Vienei. După bătălia de la Muntele Alb, el a fost executat în Piața Veche din Praga, la 21 iunie 1621, împreună cu alți 26 de capi ai răscoalei. Se pare că sfîrșitul tragic al lui Jan Krystov a fost cauza pentru care nu ni s-a păstrat aproape nimic din creația sa.

Cel mai important compozitor ceh din secolul XVII a fost Adam Vaclav Michna din Otradovice (născut în anul 1600, mort în 1676). El a fost organist (începînd din anul 1645), s-a îngrijit de dezvoltarea muzicii cehe — mai ales a celei bisericești — și a instituit burse pentru studenții care se ocupau de muzică.

Dintre lucrările lui muzicale mari, trebuie semnalate minunatele lucrări monumentale pe text de cult — de exemplu, Missa sfîntului Vaclav pentru soliști, cor mixt pe șase voci și orgă. Adam Vaclav Michna a scris și cîntece cehe pentru popor, pe versuri proprii, contribuind prin aceasta și la afirmarea limbii cehe într-o perioadă extrem de grea pentru poporul ceh. Frumoasele sale cîntece cehe, dintre care multe trăiesc în popor pînă în zilele noastre, sînt incluse în culegerile „Muzica mariană cehă", „Lăuta cehă" etc. Lucrările acestui compozitor extrem de talentat și de o mare măiestrie se remarcă prin prospețimea melodicii, armonia originală, polifonia de factură slavă și noutatea orchestrației.

Alte lucrări ale lui — instrumentale și vocale — create la Praga la hotarul dintre secolele XVI și XVII, au fost executate de capela familiei Rozmberk [121].

Din nefericire, muzicologia sovietică nu dispune încă de un material de note suficient, care să permită efectuarea unei analize amănunțite și a unei caracterizări mai ample a lucrărilor celor mai de seamă polifoniști cehi din secolul XVI.

Vorbind despre viața muzicală cehă din secolul XVI, nu putem trece cu vederea pe unul dintre cei mai de seamă polifoniști slavi ai acelei epoci, strîns legat de cultura cehă — și anume Jacobus Handl.

XV

Jacobus Handl, poreclit Gallus sau Petelin *, era sloven de origine [122]. El s-a născut în anul 1550 în Kraina, într-o familie de meseriași sau de țărani; studiile elementare (inclusiv cele muzicale) le-a făcut în patria sa, la mănăstirea catolică Sticna. În întreaga Krainã — la orașe, în mănăstiri și la sate — se desfășura pe atunci o viață muzicală intensă. Mulți sloveni, ajunși pe meleaguri străine, își cîștigau pîinea ca muzicanți de stradă. Din mărturiile contemporanilor reiese că în orașele Krainei străzile răsunau de cîntece. Muzica ocupa un loc important în programul de învățămînt al școlilor locale, în care aproape nu se dădea atenție studiului limbii germane și al unor obiecte ca geografia, istoria și matematica. La mănăstirea Sticna, elevii aveau obligația de a organiza de două ori pe săptămînă „lecții de cînt", la care erau descifrate lucrări polifonice pe trei, patru, cinci, șapte și chiar opt voci. Faptul acesta este confirmat de conținutul unui catalog

* Gallus în latină și Petelin în slovenă înseamnă „cocoș". Handl își mai spunea și Carniolatus sau Carniolus (adică „din Kraina").

în trei volume, de dimensiuni impresionante, care cuprinde aproape 2 000 de titluri de lucrări muzicale cunoscute, în limbile latină, italiană, franceză, germană și slovenă.

Aceste lucrări — dintre care o parte erau notate în manuscrise — se executau nu numai în biserică, ci și la serbările și întrunirile civice.

Se pare că Handl a părăsit locurile natale cînd era în vîrstă de vreo 14—16 ani. Probabil, el a stat un timp în marele oraș portuar din Kraina — Reka (Fiume), unde cultura umanistă atinsese un nivel înalt, datorită și influenței Veneției, situată relativ aproape de acest oraș. Este posibil ca la Reka tînărul Handl să fi făcut cunoștință cu polifonia venețiană, ale cărei realizări, asimilate și prelucrate creator, au avut ulterior o influență pozitivă asupra muzicii acestui compozitor.

În prima jumătate a celui de-al șaptelea deceniu al secolului XVI, îl găsim pe Handl în Austria Inferioară ; acesta este primul fapt sigur pe care îl știm în legătură cu peregrinările sale. După cum reiese din prefața la volumul al patrulea al misselor sale, compozitorul a cîntat în cantoria orașului Melk, sub conducerea abatelui Ruoff.

Din Melk, tînărul compozitor pleacă — probabil, în calitate de cîntăreț (altist) — la capela curții din Viena, unde a fost stabilită prezența lui încă în anul 1574 *

La capela curții, Handl a lucrat sub îndrumarea importanților compozitori neerlandezi Philippe de Monte și Jacques Regnart. Însă Handl nu a căpătat o instrucțiune sistematică și completă de la nici unul din maeștrii din acea vreme, aceasta fiind una din cauzele faptului că el nu poate fi inclus în nici una din școlile polifonice existente pe atunci.

În anul 1574, începe perioada peregrinărilor lui Handl prin diferite țări. El a vizitat Cehia. Moravia, Silezia sudică, poposind pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat la Praga, Bratislava, la mănăstirea moravă Zabridovice, la Kremes. Cea mai îndelungată și mai fructuoasă a fost șederea lui Handl la Olomouc, între anii 1580—1585, în calitate de dirijor al corului catedralei din localitate ; aici, el a beneficiat de sprijinul episcopului Pavlovsky — un umanist cult.

Pentru a se îngriji de publicarea lucrărilor sale și în scopul stabilirii unui contact sistematic cu cercurile umaniste, Handl a plecat, în jurul anului 1586, la Praga, unde a obținut de la împăratul Rudolf II un privilegiu pe termen de 10 ani, care îi conferea dreptul de a-și publica lucrările muzicale.

La Praga, Handl a fost cantor la catedrala sf. Jan și, în același timp, conducătorul „frăției literaților" de pe lîngă această catedrală ; el a scris aici numeroase lucrări, nu numai pentru biserică, ci și „pentru distracție" (madrigale și alte genuri laice).

Contemporanii subliniau vasta cultură umanistă a lui Handl, numindu-l „eruditus" ; aceasta ne explică strînsele legături de prietenie dintre el și umaniștii praghezi.

În moștenirea muzicală a lui Handl se remarcă în mod deosebit lucrarea sa capitală *Opus musicum*, creată între anii 1586—1590. Aceasta este

* Angajarea la capela curții vieneze a unor cîntăreți originari din Kraina era pe atunci un lucru obișnuit.

o vastă culegere de motete pe text religios latin. Cele 16 misse ale lui Handl (1580) constituie un aport al său extrem de important în arta polifonică. Afară de aceasta, după cum am mai spus, el a scris madrigale și alte lucrări laice.

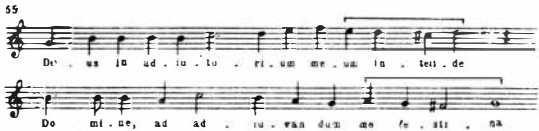
Fiind educat într-un spirit catolic riguros, Handl (deși nu a fost călugăr) a scris cu precădere muzică pentru cultul *catolic*, pe texte în limba latină. Totuși, se întîlnește în creația sa și muzică aparținînd cultului *protestant*. Acest fapt se explică prin marile succese ale protestantismului în Kraina, pe la jumătatea secolului XVI. Slovenii luterani foloseau, în serviciul religios protestant, limba lor maternă.

Creația lui Handl îl situează printre cei mai remarcabili compozitori din vremea lui Palestrina.

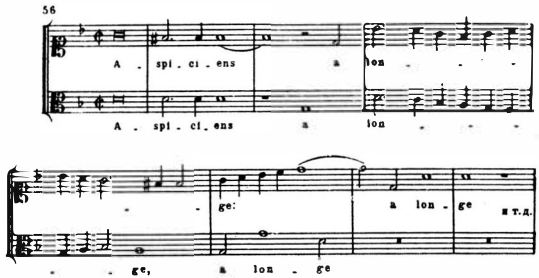
Lucrările lui Handl farmecă mai ales prin însuflețirea, lirismul și pregnanța melodiilor lor. Compozitorul anticipă în mare măsură „stilul de recitativ" al lui Caccini și al altor reprezentanți ai cameratei florentine.

Subliniind aceste realizări ale lui Handl și multe altele, care îl situează pe unul din primele locuri printre compozitorii vremii sale, muzicologii vest-europeni îl includ invariabil în rîndul compozitorilor *germani*. Cu toate acestea, este neîndoielnic faptul că în creația lui Handl — sloven de origine, născut și crescut în Kraina și care a activat toată viața în țări slave și mai ales la Praga, capitala Cehiei — nu au putut să nu se reflecte caracterele specifice ale culturii muzicale slave, care îl apropie în mare măsură de compozitorii cehi din acea vreme.

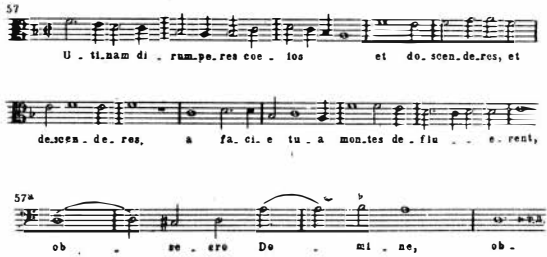
Aceste caractere sînt : cantabilitatea și lirismul melodiilor lui, adesea încadrate în variante vocale ; o declamație însuflețită și pregnantă :



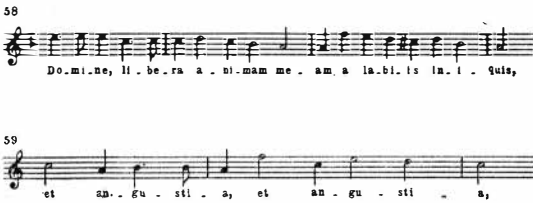
preponderența intervalului de sextă — trăsătură caracteristică, din cele mai vechi timpuri, pentru muzica slavă :



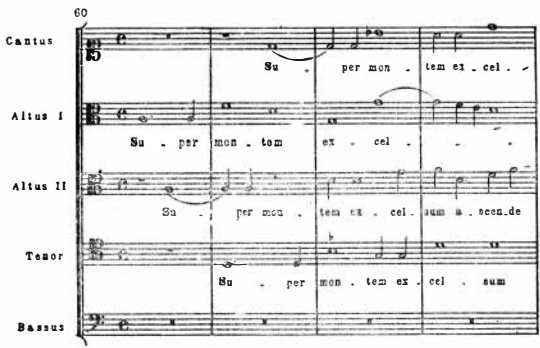
sau :

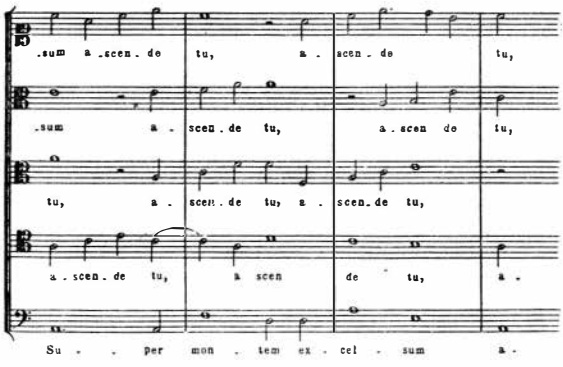


şi :

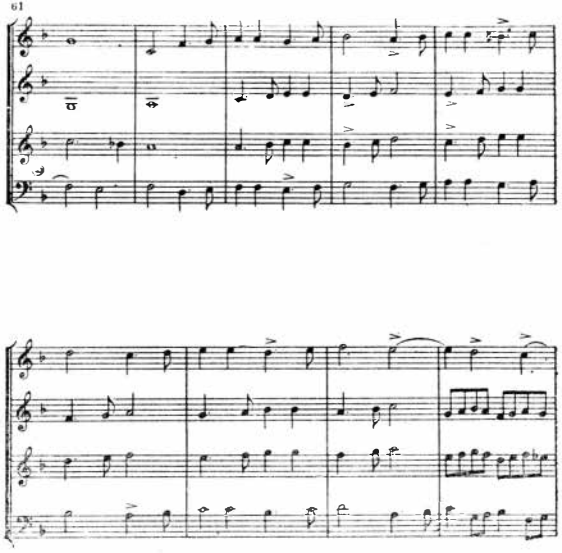


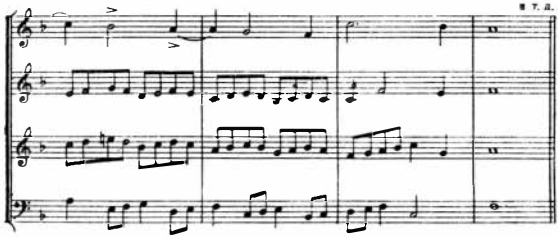
Această din urmă tràsătură este de un deosebit efect în motivele care trec sub formă de imitații pe la toate vocile :



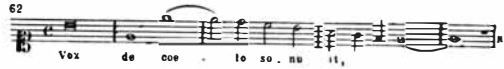


O altă particularitate este ritmul capricios, bogat în sincope:

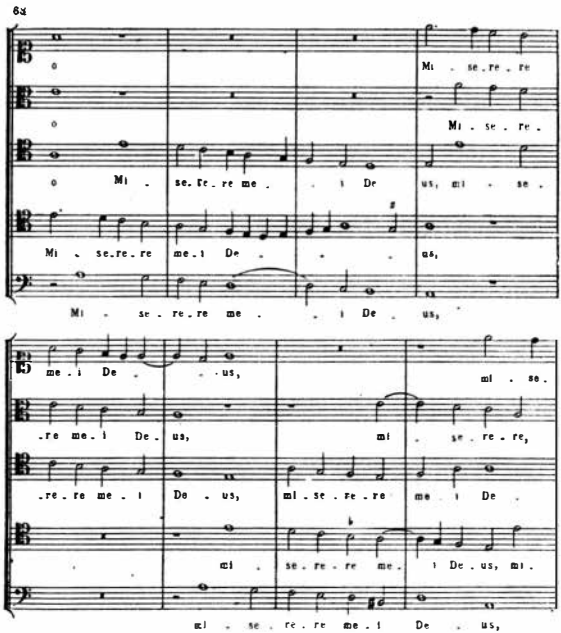


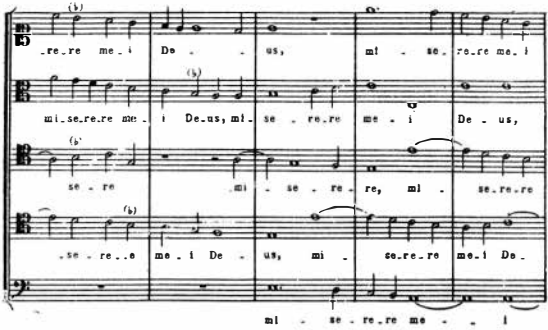


Este folosit frecvent mersul descendent al melodiei, din treaptă în treaptă a scării diatonice :



sau :



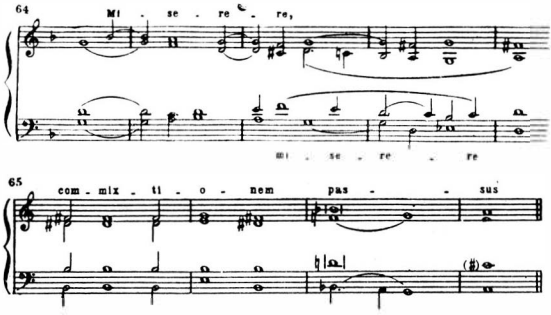


Şi aceste din urmă trăsături sînt extrem de caracteristice pentru melodiile populare cehe. Nu mai puţin tipică pentru muzica slavă este predominarea frazelor muzicale construite dintr-un număr *impar* de măsuri : astfel, în partea a doua a motetului *Ecce quomodo moritur* o frază de patru măsuri este precedată de o alta formată din cinci măsuri ; primele măsuri ale motetului *Val nobis peccavimus* se împart astfel : 5 măsuri + 5 măsuri + 7 măsuri.

În acele secţiuni ale motetelor care se execută în mişcare repede, este folosit adesea un ritm sincopat original.

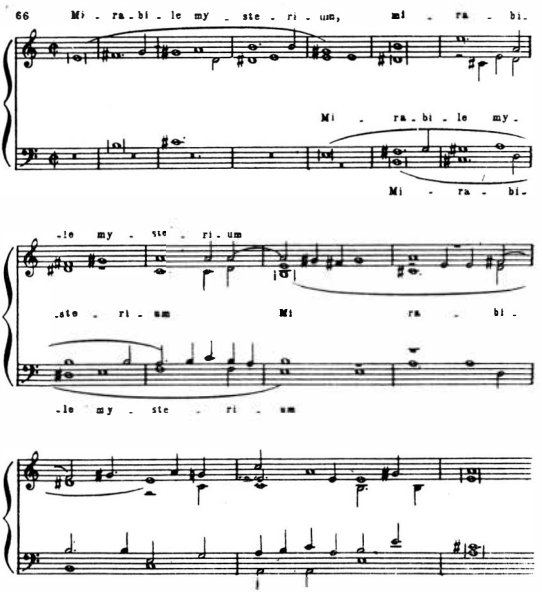
Din nefericire — după cum subliniază şi Abert — creaţia lui Handl, ca şi aceea a altor polifonişti importanţi aparţinînd popoarelor slave sudice şi vestice, nu a fost încă suficient studiată. În şase dintre volumele culegerii „Monumentele artei muzicale austriece" *, în care figurează şi compoziţii ale lui Handl, lipsesc madrigalele şi celelalte lucrări laice ale sale.

Factura armonică a muzicii lui Handl se remarcă printr-o profundă expresivitate şi printr-o remarcabilă măiestrie în utilizarea culorilor sonore:



* *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*", Bde VI, XII, XV, XX, XXIV, XXVI.

dar mai ales :



Dintre contemporanii lui Handl trebuie menționați Matej Menzel din Kohlsdorf (care a obținut, în anul 1605, titlul de bacalaureat al universității din Praga) și magistrul Jan Campanus din Vodnany (1572—1622), care a fost student al universității din Praga și a participat la evenimentele anului 1621 din Praga. Acesta din urmă s-a consacrat, un timp îndelungat, studiilor umaniste și era socotit un compozitor de frunte [123].

În concluzie, în acea perioadă, nu numai în orașele, ci și la satele cehe * au fost cultivate cele mai variate forme ale polifoniei : diafonia primitivă de tipul *organum*-ului și al *faux-bourdon*-ului cu urme de eterofonie, cîntecele pe două voci cu preludii și interludii instrumentale, motetele pe cinci voci pe texte diferite, cîntecul pe trei voci, cu textul numai la sopran, *cantus firmus prius factus* (la tenor).

* Trăsăturile polifoniei cehe populare sînt : elementele facturii armonice, declamația silabică neîntreruptă și utilizarea majorului și a minorului în locul modurilor bisericești. Aceste trăsături s-au văzut mai ales în așa-numitul „motet ceh" din ultimele decenii ale secolului XVI — una dintre cele mai valoroase realizări ale creației naționale cehe în „veacul luminat al polifoniei Renașterii" [124].

În compoziţiile corale de cult se întîlnesc diferite forme ale polifoniei, începînd cu factura cea mai primitivă şi sfîrşind cu formele cele mai evoluate.

Dezvoltarea ulterioară a muzicii şi a întregii culturi cehe a fost multă vreme ţinută în loc, ca urmare a bătăliei — fatale pentru Cehia — de la Muntele Alb de lîngă Praga, din 8 noiembrie 1620, în care mica armată a cehilor răsculaţi împotriva Habsburgilor a fost înfrîntă de către partizanii dinastiei habsburgice. După aceea, reacţiunea catolică a distrus cu sălbăticie orice urmă a mişcărilor husite şi protestante, a întreprins germanizarea forţată a poporului ceh şi s-a străduit să şteargă pînă şi amintirea independenţei politice a Cehiei şi să frîneze dezvoltarea de sine stătătoare a culturii naţionale cehe. „Cehia, cu forţele de producţie subminate şi lipsită de intelectualitatea progresistă care străjuise cultura şi interesele poporului, a căzut lesne pradă germanizatorilor“ [125].

„Astfel, această ţară, cu poporul ei atît de viteaz, care a obţinut realizări atît de măreţe în toate domeniile culturii umane, ţara care a fost unul din focarele culturale ale Apusului, s-a transformat — la numai 30 de ani după înscăunarea lui Matei — într-un pustiu dezolant şi, timp de aproape două secole, a stat cufundată într-un întuneric atît de adînc, încît a fost cu neputinţă să se întrezărească în ea vreo urmă a vieţii umane“ [126].

Însă spiritul naţional al poporului nu a putut fi înăbuşit nici de reacţiunea catolică, nici de politica perseverentă a germanizatorilor. Poporul ceh şi-a conservat trăsăturile naţionale pînă la marea renaştere culturală, care s-a desfăşurat la sfîrşitul secolului XVIII.

Una din cele mai strălucite şi convingătoare dovezi ale faptului că poporul ceh şi-a păstrat cultura şi specificul naţional, a fost activitatea mai multor generaţii de compozitori şi interpreţi cehi remarcabili, între care marii maeştri Smetana şi Dvorak, a căror creaţie a constituit o încununare strălucită a „Renaşterii“ naţionale cehe.

CULTURA MUZICALĂ A POLONIEI

I

Izvoarele culturii muzicale populare poloneze se pierd în trecutul depărtat, datînd de pe vremea unificării teritoriale din secolele V—IX a slavilor polonezi, despre care se afirmă uneori eronat că trăiau în triburi, în realitate fiind vorba de cnezate tribale [1].

Mitologia neamurilor polone din acea vreme poseda multe trăsături care se întîlnesc şi la alţi slavi (cultul strămoşilor, al focului, zeificarea forţelor naturii etc.). Serbările în cinstea zeilor care personificau forţele naturii erau legate de calendarul agricol ; mai tîrziu, începînd din secolul X, ele s-au contopit cu sărbătorile creştine.

Serbările erau însoţite nu numai de anumite ritualuri, ci şi de dansuri în cerc, jocuri şi cîntece. Însă sfera creării şi a răspîndirii cîntecelor era mult mai largă. Se cînta şi lîngă leagănele pruncilor, şi la munca cîmpului ; ostaşii care plecau la bătălie erau şi ei conduşi, cu cîntece.

Cu toate că nu s-au păstrat nici un fel de urme ale creaţiei populare din era precreştină, cele mai vechi cîntece ale poporului polonez care au ajuns pînă la noi ne permit să identificăm, în muzica din acest trecut depărtat, multe trăsături comune *pentru toţi slavii*. De exemplu, sînt caracteristice motivele de trei sunete, tipice pentru cîntecele slave vechi, „înconjurarea" sunetelor de sprijin ale melodiei, elemente de alternanţă modală, tendinţa spre înlocuirea largă şi liberă a măsurii de doi timpi cu cea de trei timpi, folosirea frecventă a măsurii de cinci timpi. Polonezii utilizau în vechime aceleaşi instrumente muzicale pe care le posedau şi alte popoare slave. O dovadă este faptul că în anul 1949, în apropierea oraşului Gdansk, a fost găsită o guzlă — instrument răspîndit şi la popoarele slave răsăritene * [2].

Vom aminti cîteva date istorice generale, fără care ar fi cu neputinţă să reconstituim tabloul real al evoluţiei culturii muzicale poloneze.

Drumul spre formarea unui stat polonez unic (de-a lungul secolelor X—XI) a mers de la contopirea cnezatelor tribale — care au luat fiinţă pe teritoriul polonez prin unirea triburilor în perioada descompunerii relaţiilor comunei primitive. Această perioadă, în care locul comunei primi-

* Trăsături comune pentru toţi slavii se întîlnesc şi în artele plastice, în izvoadele cusăturilor populare, în sculptura în lemn şi os.

tive a fost luat de o societate împărțită în clase, a fost în același timp perioada de formare a poporului polonez. Constituirea marelui stat polonez s-a încheiat pe vremea dinastiei Piast (probabil, cel mai tîrziu, la sfîrșitul secolului IX).

Unificarea teritoriului polonez în cadrul unui *stat unic* a avut loc la sfîrșitul secolului X, sub Boleslaw cel Viteaz. În Polonia, spre sfîrșitul secolului X și la începutul secolului XI, relațiile feudale s-au dezvoltat rapid [3].

Datorită faptului că societatea împărțită în clase s-a format în Polonia tocmai în perioada cînd în întreaga Europă existau premise materiale solide pentru instaurarea orînduirii feudale, în cnezatele slave, relațiile sclavagiste nu au ajuns mijlocul *principal* de producție : aici, nu a fost depășit stadiul sclavagismului patriarhal [4]. Pe teritoriul Poloniei s-a încetățenit orînduirea feudală. Una din urmările acestui fenomen a fost trecerea în anul 966, pe timpul cneazului polonez Mieszko I, la creștinismul de ritual latin, fapt care a accelerat, la rîndul său, procesul de feudalizare, progresist pentru acea vreme.

Alături de nobilime, un alt mare proprietar feudal de pămînturi era biserica catolică. Trecerea Poloniei la creștinismul de tip catolic, cu serviciul religios în limba latină, a constituit un serios impediment în calea dezvoltării limbii, a literaturii și a celorlalte arte. Ea a stînjenit dezvoltarea normală a culturii slave a poporului polonez, a întîrziat cu sute de ani crearea scrierii în limba polonă și a împiedicat masele largi ale poporului să ia parte la făurirea propriei lor culturi. În Polonia a fost proclamată limbă oficială limba latină, neintelegibilă pentru popor. În această limbă se oficia serviciul religios, se scriau documentele, ea era predată în școli, în ea au fost redactate primele lucrări literare ale Poloniei : letopisețele, Viețile sfinților și cea mai veche lucrare istorică poloneză — Cronica așa-numitului Gall-Anonimul *.

Apariția pe teritoriul Poloniei a coloniștilor germani aduși de prinții polonezi (călugări, cavaleri, negustori și meseriași la orașe și țărani în satele poloneze), a dus la intensificarea influenței germane în domeniul cultural. Această influență a fost sporită prin introducerea legislației germane la orașe și sate.

Instaurarea rapidă a relațiilor feudale în Polonia și consolidarea situației marilor proprietari feudali de pămînturi după înăbușirea răscoalelor antifeudale din secolul XI (1037—1038) au dus la o agravare a sfărîmițării feudale : pe la jumătatea secolului XII, monarhia poloneză unică s-a descompus în mai multe principate de sine stătătoare. De-a lungul secolelor XI—XII, drept rezultat al unei diviziuni tot mai accentuate a muncii între oraș și sate, a avut loc și o înflorire considerabilă a orașelor, care devin importante centre economice și culturale. În această perioadă s-au ridicat orașele Poznan. Cracovia, Wroclaw, Szczieçyn, Gdansk și altele ; unele dintre ele (de exemplu Cracovia) erau centre mari încă pe la jumătatea secolului X [6].

Alături de consolidarea feudalismului și a ordinelor cavalerești, la orașe începe să se formeze, în aceeași perioadă, clasa burgheză.

* Numele autorului acestei cronici întocmite la începutul secolului XII nu este cunoscut, după cum nu se cunoaște nici naționalitatea lui. Din cronică reiese că autorul a fost un membru al clerului și a avut legături cu curtea lui Boleslaw Gură-Strîmbă. Cronica se oprește la anul 1113 ; o atenție deosebită îi este acordată lui Boleslaw cel Viteaz [5].

II

Marea dezvoltare a culturii muzicale în Polonia s-a reflectat în cele mai vechi cronici păstrate pînă la noi, în hotărîrile sinoadelor bisericești, în bulele papale și în alte documente.

Încă în cronica lui Gall-Anonimul se vorbește despre dansurile în cerc însoțite de muzică și bătăi din palme [7], despre cîntecele fetelor, despre cîntatul la lăută *. Tot din secolul XII s-au păstrat știri în legătură cu zgomotoasa muzică militară (în cronica lui Gall sînt menționate „asurzitoarele răcnete ale trîmbițelor și bubuitul tobelor") [9] și cu primele reprezentații scenico-muzicale, însoțite de dansuri și de muzică instrumentală. Din primele secole ale celui de-al doilea mileniu datează și o seamă de informații în legătură cu muzicanții populari ambulanți. Încă în anul 1207, papa Inocențiu III, într-o scrisoare adresată episcopului din Gniezno, condamnă „spectacolele din timpul sărbătorilor de după crăciun și în general misterele și interludiile organizate în catedrale de către fețe bisericești costumate și mascate (*monstra larvorum*)". Se pare că această scrisoare nu a avut efectul dorit, căci după numai 23 de ani — la 7 mai 1230 — a fost necesar un ordin al papei Grigorie IX, adresat superiorului abației din Brest, precum și mănăstirilor dominicană și Zwierzyniec din Cracovia — interzicînd „studenților din Cracovia să se adune la Tynec și să organizeze acolo jocuri, cîntări, mascarade însoțite de muzică și dansuri, la care iau parte clericii și studenții rătăcitori (*clerici scholares*)". Aceștia din urmă ajutau și la oficierea serviciului religios, întrucît astfel de „clerici și studenți" beneficiau de privilegiile clerului ; abia papa Bonifaciu III, în anul 1298, le-a retras aceste privilegii [10].

Cu toate persecuțiile autorităților catolice, muzicanții populari continuă să fie oaspeți bineveniți la serbările sătești și orășenești. Această dragoste a maselor populare pentru muzicanții persecutați este explicabilă : în Polonia, ca și în alte țări, muzicanții ambulanți reflectau în cîntecele lor puținele bucurii, viața grea și aspirațiile poporului care gemea sub asuprirea moșierilor feudali.

Acești muzicanți populari erau meșteri buni la toate. Ei știau „să citească, să scrie, să cînte, să danseze, să facă rime repede și bine și să cînte la diferite instrumente muzicale" ; ei compuneau pentru cercurile largi de ascultători cîntece accesibile poporului în ce privește conținutul, forma și limba [11].

Mulți muzicanți populari se stabileau la orașe. Acest lucru este confirmat în mod indirect de o hotărîre a autorităților din Cracovia (ratificată de regele Cazimir cel Mare în anul 1336), care interzicea ca la nunțile orășenilor să ia parte cîntăreți „care execută cîntece și declamă". În Polonia, ei erau numiți pe atunci „făcători de rime" (rimarii). Orășenii „aveau voie să cheme la nuntă cel mult opt ** măscărici, muzicanți și comedianți călători" [12].

---

* În originalul latin este întrebuințat cuvîntul *citara*. După cum remarcă în mod just istoricul polonez Polinsky, această denumire este arbitrară și a fost, probabil, dată de Gall unui instrument cu coarde ciupite, asemănător cu vechea guzlă slavă [8].

** În anul 1378, o altă hotărîre a municipalității cracoviene a redus la *patru* numărul de muzicanți admiși la nunțile orășenilor, interzicînd așadar participarea la petrecerile de nuntă ale cracovienilor a orchestrelor numeroase și a trupelor de „măscărici" de tot felul.

Însă reprezentanții muzicanților populari se bucurau de un mare succes pînă și în mănăstiri. Aceasta se vede din faptul că sinoadele din Cracovia și din Plock interzic ca „fețele bisericești să aibă de-a face cu scamatori și muzicanți... și să-i întrețină din veniturile bisericești". Totuși, majoritatea abaților „întreține aproape o întreagă ceată de măscărici, cîntăreți, lăutiști și alți muzicanți, care cîntă la diferite instrumente" [13].

Astfel, despre episcopul Dlugosz se povestește că „îi plăcea să se desfete cu un cor zgomotos de lăute, trîmbițe, flaute și alte instrumente de-ale măscăricilor". Abatele mănăstirii din Zegansk „se ducea cu dragă inimă la pupitru în galeria corului și, acompaniindu-se singur la orgă, cînta adesea cîntece vesele în mijlocul călugărilor adunați în jurul său" [14]. Încă în anul 1446, în enciclicele papale și episcopale sînt avertizați acei reprezentanți ai clerului „care cîntă în biserici și mănăstiri cîntece mai curînd teatrale decît corale, pentru a distra poporul... Nu trebuie să se răcnească după modelul tragediilor și să se audă în biserici melodii teatrale" [15].

Ni s-au păstrat și nume de muzicanți populari polonezi, de exemplu acela al jongleurului de curte Jorik, despre care se spune că s-a priceput „să cîștige un sat întreg prin cîntecele și jocurile sale".

Începînd din secolul XIV, în orașe se organizează bresle de muzicanți și orchestre orășenești permanente. Orașele Lublin, Poznan, Gniezno, Wroclaw, precum și o serie de orașe mai mici, devin importante focare muzicale (v. mai departe).

Deosebit de înalt era nivelul vieții muzicale la Cracovia, vechea capitală a Poloniei. În secolul XIV a fost înființată aici o capelă a curții, cu un excelent ansamblu de interpreți. Între aceștia figurau numeroși cîntăreți *polonezi*; exista de asemenea un cor de băieți. În anul 1540 a fost creată tot la Cracovia așa-numita „Capelă a rorantiștilor", cu funcțiuni analoage capelei sixtine din Roma. Despre aceste ansambluri muzicale, precum și despre însuflețita viață muzicală a tuturor păturilor orașului Cracovia, va fi vorba în capitolul despre Renașterea muzicală din Polonia.

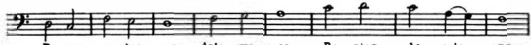
III

Cu toate că dominația catolicismului în Polonia feudală și-a pus amprenta asupra întregii culturi a acestei țări, totuși chiar în primele monumente muzicale păstrate în cele mai vechi notații sînt evidente trăsăturile cîntecului popular slav.

Așa este minunatul imn polonez *Bogurodzica* („Născătoarea de dumnezeu"), care ni s-a păstrat în nu mai puțin de zece copii. Cea mai veche datează de la sfîrșitul secolului XIV sau din primii ani ai secolului XV; ea cuprinde textul a două strofe și melodia notată cu neume pe un portativ din patru linii. A fost stabilit că imnul în cinstea născătoarei de dumnezeu era folosit și în calitate de cîntec patriotic, fiind cîntat în bătălii încă în vremuri mult mai vechi: lucrul acesta este afirmat de cronicarul polonez Jan Dlugosz, care arată că *Bogurodzica* era un „cîntec patriotic" (patrium car-

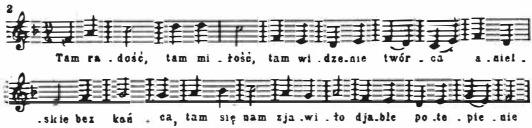
men), care se cînta „cu voce răsunătoare" („...*patrium carmen Bogurodzica sonora voce vociferatus est*") [16].

1

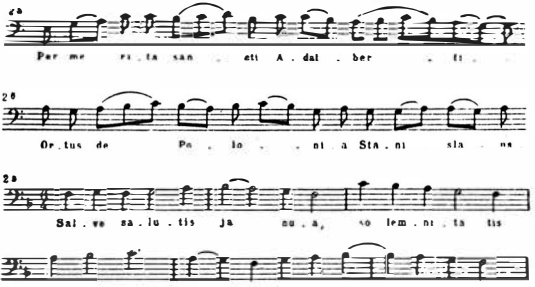


Cu tot caracterul gregorian al melodiei, este evidentă cantabilitatea ei tipic slavă; confruntînd cîteva notații care datează din perioade diferite, se poate urmări transformarea melodiei gregoriene într-o cantilenă suplă, plastică și pregnantă*. O depășire a normelor cîntului gregorian se remarcă mai ales în strofa a treia din partea a doua a lucrării, unde este folosit modul ionic :

2



Și în alte imnuri religioase nefăcînd parte din liturghie, apar intonații de cîntec popular — poate sub influența imnurilor cehe, care erau pe atunci larg răspîndite în Polonia :



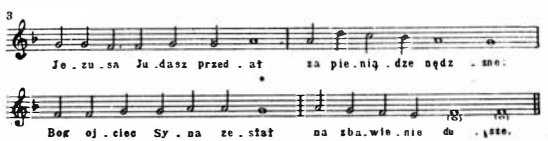
În Polonia au fost tipărite numeroase culegeri de cîntece husite, a căror publicare era interzisă în Cehia.

Din secolul XV s-a păstrat un mare număr de cîntece posedînd o serie de trăsături mai mult sau mai puțin pronunțate ale muzicii poloneze. Elemente laice și chiar populare pătrundeau mai ales în cîntecele pe o singură voce cu textul în limba polonă, pe care le cîntau masele largi populare. Din

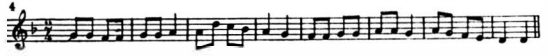
* Muzicologii polonezi consideră, nu fără temei, notațiile datînd dintr-o perioadă ulterioară ca pe niște variante mai recente ale melodiei celei mai vechi.

secolul XV au ajuns pînă la noi colinde. Pătrunderea trăsăturilor laice în cîntecele religioase se remarcă, printre altele, în *Cîntecele Mariei*, unul din acestea fiind cîntecul „O, născătoare de dumnezeu, floare scumpă şi curată", datînd din a doua jumătate a secolului XV.

Cel mai strălucit exemplu de pătrundere a unei melodii populare dansante în muzica bisericească este melodia pe care se cînta *Psaltirea* lui Wladislaw din Gielnew (1488), alcătuită din 15 strofe. Este posibil ca autorul muzicii să fi fost tot Gielnew :



Caracterul de dans popular al acestei melodii devine şi mai evident în urma scurtării duratelor, aceasta fiind, pe cît se pare, forma sub care era executat cîntecul respectiv în secolul XV :



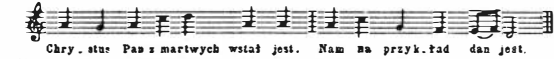
Elemente ale muzicii poloneze apar şi în cîntecele polifonice din a doua jumătate a secolului XV. Astfel, din anul 1455 datează cîntecul polifonic polonez „Slavă ţie, dumnezeule", în care basul cifrat posedă trăsături ale muzicii populare poloneze.

Principalele surse de informaţii în legătură cu muzica polifonică poloneză din secolul XV sînt un manuscris din biblioteca familiei Krasinski (aprox. anul 1430) şi un alt manuscris care, pînă în anul 1921, a fost păstrat în Biblioteca publică din Leningrad. În manuscrisul Krasinski — afară de fragmente din misse — figurează şi un cîntec al studenţilor cracovieni. *Breve regnum* („Scurta domnie"). Acest cîntec constituie o dovadă a faptului că în activitatea muzicală studenţească era cultivată şi polifonia [17].

În secolul XV şi-au făcut apariţia o serie de colinde, între care „Hristos s-a născut pentru noi" *(Chrystos sie man narodzil)*, „S-a întîmplat un lucru minunat" *(Stalac sie rzecz wielmi diwna)*, „Am aflat o veste" *(Stala sie nam nowina)*, „Cînd domnea Augustus" *(Augustus kiedy królowal)* [18].

Tot din această veche perioadă au rămas şi 100 de „istorioare evanghelice", imnuri şi secvenţe. Din nefericire, notaţiile de melodii nu s-au păstrat decît în număr foarte mic.

Dintre celelalte cîntece ale secolului XIV, a ajuns pînă la noi şi melodia cîntecului de paşti „Hristos a înviat" :



IV

Înflorirea artei poloneze din vremea Renașterii a fost pregătită, în ultimă instanță, de importantele prefaceri care au avut loc într-un domeniu mult mai larg al vieții sociale poloneze.

Legăturile economice dintre diferitele regiuni ale Poloniei s-au intensificat considerabil în secolele XIII și XIV, creînd premise favorabile pentru unificarea politică a țării. Totodată, în Polonia — la fel ca și în Rusia — procesul închegării unui stat unic a fost accelerat de prezența unui mare pericol extern : pentru teritoriile poloneze, pericolul principal îl constituiau agresiunea germană feudală și neîntreruptele năvăliri ale tătarilor. La accelerarea unificării politice a contribuit și ascuțirea luptei de clasă ce se desfășura în interiorul țării [19].

Însă centralizarea statului polonez nu a fost dusă pînă la capăt. Magnații nu aveau nevoie de un aparat de stat puternic și unitar ; orașele mari, în care pătura suprapusă era formată din germani, nu aveau nici ele nevoie ca centralizarea țării să fie dusă la bun sfîrșit *.

Partizani ai creării unui stat feudal unitar erau feudalii mici și mijlocii, care sperau ca un aparat de stat centralizat să le ofere posibilitatea de a intensifica exploatarea feudală. În lupta pentru lichidarea fărîmițării feudale, magnații găseau un sprijin în pătura de jos și cea mijlocie ale populației orășenești — ambele alcătuite în cea mai mare parte din polonezi. Și țărănimea — clasa care avea cel mai mult de suferit de pe urma conflictelor dintre feudali și a agresiunii din afară — avea interesul ca fărîmițării feudale să i se pună capăt.

În a doua jumătate a secolului XV și în prima jumătate a secolului XVI, Polonia devine o monarhie electivă ** ; această formă de guvernămînt era legată de ridicarea economică și politică a nobilimii mijlocii.

Unificarea politică a Poloniei și întărirea legăturilor economice dintre diferitele regiuni ale țării au creat o bază pentru dezvoltarea ulterioară a întregii culturi poloneze. Continuă procesul formării și al dezvoltării limbii poporului polonez ; sporește numărul școlilor, mai ales la orașe. În anul 1364 s-a deschis la Cracovia o universitate, care a devenit curînd un centru al învățămîntului și al științei naționale. Ea a cîștigat faimă și dincolo de hotarele Poloniei. Afară de polonezi, în secolul XV învățau aici numeroși unguri, germani, cehi, lituanieni etc. Este semnificativ faptul că încă în anul 1396 marele savant și filozof polonez Maciej din Cracovia a fost numit rector al universității din Heidelberg[20].

În secolul XV știința poloneză a înregistrat mari succese, mai ales în domeniul matematicii și al astronomiei, dăruind lumii pe genialul Mikolaj Kopernik. În a doua jumătate a secolului XV apar și primele lucrări din domeniul științelor naturii, crește și ia amploare tiparul. Cea dintîi tipografie a fost înființată la Cracovia în anul 1475.

Succesele în dezvoltarea limbii, a învățămîntului și a științei s-au răsfrînt și în dezvoltarea literaturii artistice poloneze. Dacă în secolul XIV literatura în limba polonă era reprezentată exclusiv prin lucrări cu con-

* În general, orașul nu a avut în Polonia acel rol important pe care l-au jucat orașele din Rusia și din mai multe țări europene, în acțiunea de unificare a statului.

** Adică o formă a statului feudal, în care puterea regelui era limitată de către reprezentanții claselor suprapuse și ai diferitelor regiuni.

ţinut religios, în schimb în secolul XV trece pe primul loc literatura laică : se tipăresc lucrări literare, se dezvoltă poezia, apar primele încercări din domeniul liricii de dragoste — create în mediul studenţesc. Se scriu cîntece religioase în limba polonă, se prelucrează versurile unor colinde populare şi aşa-numitele „cîntece ale Mariei" (legate de cultul fecioarei Maria). Încă în prima jumătate a secolului XV literatura artistică este caracterizată prin perspicacitatea observaţiei, printr-o tematică concretă, prin zugrăvirea realistă a personajelor şi a ambianţei, trăsături care nu se întîlnesc în literatura secolelor precedente.

O mare influenţă progresistă a fost exercitată de răspîndirea în Polonia — în a doua jumătate a secolului XV şi în prima jumătate a secolului XVI — a ideilor *umanismului şi ale Reformei*. Umanismul şi Reforma poloneză subminau poziţiile bisericii catolice, care era şi cea mai mare proprietară feudală de pămînt ; de asemenea, aceste idei au jucat un rol important în dezvoltarea sentimentului patriotic în Polonia şi au contribuit la creşterea conştiinţei naţionale a poporului polonez. În Polonia, umanismul şi Reforma au avut propriile lor trăsături specifice. Dată fiind slăbiciunea generală politică şi economică a oraşelor Poloniei în comparaţie cu ţările înaintate din apusul Europei, principala forţă motrice a umanismului şi a Reformei poloneze au fost reprezentanţii culţi ai feudalilor laici.

Lozincile progresiste ale Renaşterii şi ale Reformei erau folosite de nobilimea mijlocie şi mică în lupta împotriva clericilor feudali, împotriva magnaţilor şi a monarhiei [21].

Ideile umanismului şi ale Reformei au jucat un mare rol în dezvoltarea conştiinţei naţionale, a avîntului patriotic, precum şi în înflorirea culturii, a ştiinţei şi a artei poloneze.

Una din particularităţile culturii poloneze în perioada de care ne ocupăm a fost faptul că şi aici — ca şi în Cehia — mişcarea Reformei *a precedat* marea înflorire a umanismului şi s-a întreţesut parţial cu aceasta din urmă. De aceea, vom vorbi mai întîi despre răspîndirea protestantismului în Polonia, în primele două treimi ale secolului XVI, şi despre felul cum mişcarea protestantă s-a reflectat în cultura muzicală. Apoi, ne vom ocupa de umanism, care s-a dezvoltat mai tîrziu, atingîndu-şi punctul culminant în cultura Renaşterii poloneze în a doua jumătate a secolului XVI şi la începutul secolului XVII.

„Locuitorii oraşelor poloneze nu au luat decît rar parte activă la mişcarea Reformei... De aceea, la oraşe Reforma nu a căpătat un caracter de masă"[21a]. Iar ţărănimea poloneză, ale cărei condiţii de viaţă deveneau din ce în ce mai grele din cauza exploatării ei tot mai sălbatice de către nobilime, a rămas în cea mai mare parte străină de mişcarea Reformei. Astfel, „spre deosebire de Reforma din Cehia şi Germania, care a oglindit ridicarea burgheziei şi lupta de clasă a ţărănimii, în Polonia mişcarea Reformei a avut un caracter limitat, deoarece s-a desfăşurat aproape numai pe baza conflictului dintre feudalii laici şi biserică" [22].

Numai spre sfîrşitul Reformei poloneze aristocratice, a început să acţioneze o forţă amenînţătoare pentru toate păturile nobilimii, şi anume Reforma populară. Ideologii aripii stîngi a Reformei poloneze — ai cărei reprezentanţi îşi spuneau „fraţii polonezi" — au fost preoţii arieni *, ridi-

* Adepţi ai „ereziei" lui Arie (N. trad.).

cați adesea din rîndurile meseriașilor, ale orășenilor săraci și chiar ale țăranilor. Egalitatea între oameni, proclamată de Reforma populară („...să nu existe rege și popor, principi și supuși, nobili și oameni simpli"), stîrnea spaima aristocrației poloneze. Aceasta a fost una din cauzele care i-au făcut pe feudalii polonezi să se întoarcă în sînul bisericii catolice *.

Acestea au fost caracterele principale ale mișcării Reformei în Polonia.

Ca și în toate celelalte țări, Reforma din Polonia era îndreptată împotriva catolicismului ; importanța progresistă a Reformei a fost extrem de mare, deoarece ea submina pozițiile bisericii catolice, care prinsese în Polonia rădăcini adînci și care constituia sprijinul principal al orînduirii feudale.

V

În Polonia, mișcarea anticatolică se înfiripă încă înainte de începutul secolului XV — mai ales datorită strînselor legături ale acestei țări cu Cehia. Încă de pe atunci învățătura lui Hus avea în Polonia numeroși adepți, pătrunzînd pînă și în universitatea din Cracovia, citadelă a scolasticii și a catolicismului. Sigismund, împăratul Germaniei, care i-a condamnat pe Hus și pe Jeronym din Praga la moartea pe rug, socotea că mulți polonezi „pătrunși de învățătura acestui om" merită aceeași pedeapsă. Un polonez cu numele de Andrzej Galka Dobczinski afirma deschis că găsește adevărul numai în scrierile lui Wycliffe și constata marea răspîndire a acestora în Polonia [23].

Însă mișcarea Reformei ia amploare abia cu începere din anul 1520. După o perioadă de pregătire, răspîndirea protestantismului în Polonia a găsit un stimulent în izbucnirea tumultuoasă a mișcării protestante în Germania.

În anii domniei lui Sigismund I (1506—1548), nemulțumirea față de catolicism ajunsese la culme. Nobilimea era furioasă din cauza dijmei percepute de biserică. Orășenii pierduseră orice respect față de „păstorii lor spirituali". Orașe ca Gdansk, Torun, Poznan și Cracovia au trecut total sau parțial de partea noii credințe. Libertatea tiparului, proclamată în anul 1539, a stimulat înființarea unor mari tipografii la Cracovia, Wilno, Rakow, Lubicz, Nieswiz și a contribuit la răspîndirea lucrărilor disidenților [24]. Frycz Modziewski, care întreținea relații de prietenie cu Melanchton, a publicat în anul 1543, la Cracovia, prima sa broșură politico-religioasă [25].

În cel de-al cincilea deceniu al secolului XVI, simptomele pătrunderii protestantismului în Polonia se înmulțesc : la seimul din anul 1547 domnește o stare de spirit protestantă, iar seimul din 1553 cere ruperea tuturor relațiilor cu Roma. Seimul din anul 1555, întrunit la Piotrkow, legalizează existența bisericilor reformate întemeiate înainte de 1555.

Poetul polonez Andrzej Trzeciewski afirmă, în anul 1556, că un număr considerabil de voievozi, castelani, curteni și medici au trecut la

* O altă cauză, legată de politica externă, a fost sprijinul acordat de catolicism expansiunii spre Răsărit, expansiune ce a luat amploare în a doua jumătate a secolului XVI.

noua credință sau se numără printre simpatizanții ei. Un alt contemporan — un oarecare Rotundus, primar al unui oraș — este nevoit să recunoască că atunci cînd regele Poloniei merge la liturghie la Wilno, nobilii îl părăsesc *in corpore* la ușa bisericii, curățindu-se de vechea credință ca de noroiul de pe cizme. Autoritățile cracoviene invită „eretici" notorii să țină predici.

La Seimul ținut la Piotrkow în anii 1562—1563 nobilimea orășenească a obținut revocarea hotărîrii pe baza căreia autoritățile laice trebuia să execute sentințele pronunțate de tribunalele bisericești : aceasta echivala de fapt cu anularea respectivelor sentințe. La același seim, nobilimea a reușit să lovească în magnați, ratificînd o hotărîre cu privire la reducerea domeniilor regale cedate supușilor după anul 1504 (cea mai mare parte din aceste pămînturi încăpuse pe mîna magnaților).

Unul din principalii reprezentanți ai literaturii poloneze din secolul XVI a fost Mikolaj Rej (1505—1569), ideolog al lagărului nobilimii protestante. Rej a dezvăluit în mod just multe racile și laturi negative ale feudalismului polonez, a demascat cu îndrăzneală moravurile decăzute ale nobilimii și a zugrăvit în mod veridic soarta grea a țăranilor : „Dumnealor boierii se împacă pînă la urmă între ei, pe cînd țăranul are totdeauna de suferit de pe urma certurilor dintre dînșii", — scria Rej [26].

El nu a mers pînă la condamnarea întregii orînduiri feudale, ci a încercat să creeze un fel de imagine ideală a nobilului polonez — un gospodar bun și socotit, care știe să-și administreze avutul în mod avantajos pentru dînsul, spre deosebire de „moșierii nepricepuți". În același timp, Rej manifestă simpatie față de oamenii simpli. Nu este o întîmplare faptul că în prefața la lucrarea sa de căpetenie, „Viața unui om demn" (publicată în anii 1567—1568), Rej arată că această carte „a fost scrisă de un om *simplu*". Limba lui Rej este însăși vorbirea de toate zilele — simplă, vie și accesibilă.

Această dragoste față de limba polonă este o manifestare a înflăcăratului patriotism al lui Rej : „Să afle popoarele străine că polonezii nu sînt niște gîște și că își au și ei *limba lor*", — exclamă el, adăugînd, la adresa aristocrației : „Nu există pe lume oameni mai indolenți ca polonezii și, dintre toate neamurile, ei vădesc cea mai puțină dragoste pentru propria lor limbă !"

Zugrăvind scene din viața poporului, pline adesea de un scînteietor umor popular, Rej manifestă la tot pasul un viu interes față de datinele patriei sale : „...se aude glasul unui om care suferă din cauza nenorocirilor patriei sale", — exclamă el.

Rej a tradus psaltirea în limba polonă ; această traducere în proză a fost larg răspîndită pînă la apariția traducerii versificate, mai desăvîrșite, a lui Jan Kochanowski *.

Rej abordează frecvent și problemele muzicii. El a fost un mare iubitor de muzică și — după mărturia contemporanilor — cînta binișor

* Psaltirea lui Rej a fost publicată în anul 1555 (el a început s-o traducă în 1553). Psalmul al 85-lea în traducerea lui Rej a fost pus pe muzică de Waclaw din Szamotuły [27].

la cîteva instrumente. Este cunoscut următorul distih scris de el în cinstea artei muzicale :

Y muzykac pomierna nie przytem nie wodzi.
A zacni pospolicie sluchajo jej radzi * [28].

Satirizînd prostul gust al unor mecenați și abilitatea cu care muzicanții mediocri reușeau să cîștige încrederea acestora, Rej remarcă ironic : „La ce bun să înveți să cînți, atunci cînd un altul miorlăie execrabil în fața ta ?"

Împărtășind punctul de vedere al oamenilor simpli, obișnuiți să-l slăvească pe dumnezeu prin cîntări nepretențioase, pe o singură voce, Rej critică polifonia complicată a bisericii catolice. El socoate că pentru cei săraci este o adevărată pacoste faptul că dînșii „trebuie să cînte totdeauna pe trei voci, atunci cînd i se adresează lui dumnezeu".

Rej a fost primul scriitor național popular al Poloniei. Creația lui își are rădăcinile în popor.

Un alt adept înflăcărat al protestantismului a fost cunoscutul mecenat Lucas Gorka (m. în anul 1593), care a încurajat activitatea muzicală și propagandistică a „fraților cehi" în Polonia ** [29]. În sfîrșit, nu poate fi trecut cu vederea prietenul lui Jan Kochanowski — Andrzej Trzeciewski (sau Tricesius — m. în anul 1584), teolog, poet și activist muzical, care a trecut și el fără rezerve de partea protestantismului. El a fost autorul cîtorva melodii incluse în culegerea lui Artomiusz și a realizat o traducere excelentă a primului psalm pentru „Culegerea de cîntece religioase" cu muzică, apărut la Cracovia în anul 1557. Lucrările lui Trzeciewski au fost trecute pe lista publicațiilor a căror răspîndire a fost interzisă de sinodul din Trento [30]

Cu toate că nici chiar cei mai intransigenți partizani polonezi ai protestantismului nu mergeau prea departe cu revendicările lor, mulțumindu-se să ceară independența bisericii față de Roma, suprimarea celibatului preoților și introducerea limbii *polone* în liturghie, precum și cîteva modificări neînsemnate ale dogmelor, totuși protestantismul a exercitat o influență pozitivă asupra diferitelor domenii ale culturii poloneze și, printre altele, asupra dezvoltării muzicii, contribuind la democratizarea acesteia și la afirmarea specificului național popular.

Aici a avut o deosebită importanță faptul că protestanții au militat pentru recunoașterea rolului preponderent al limbii polone populare și au manifestat un viu interes pentru creația populară și pentru cîntecele patriei lor.

După cum era de așteptat, muzica a fost folosită pe scară largă de protestanți pentru răspîndirea învățăturii lor. Reprezentanți ai catolicismului ca Grzegorz Samborczik declarau că protestanții răspîndesc „erezia" lor mai ales cu ajutorul cîntecelor și al imnurilor în limba patriei lor. Datorită acestui fapt, poporul le memorează ușor, ajungînd să le intoneze pînă și în bisericile catolice [31].

---

* „Muzica măsurată nu este nici ea de prisos : de obicei, oamenii o ascultă cu plăcere".

** Fraților Gorka (Lucas și Stanislaw) le-a dedicat Hermann Finck tratatul său *Practica musica*, publicat în anul 1556.

Numeroasele ediții ale psaltirelor, cantionalurilor și sfintelor scripturi cu text polonez s-au răspîndit în unele pături ale nobilimii și în rîndurile orășenilor bogați [32]. Protestanții practicau pe scară largă cîntatul în comun : credincioșii se adunau laolaltă pentru a cînta psalmi pe o singură voce sau într-o prelucrare polifonică a cărei execuție nu prezenta dificultăți ; astfel de prelucrări au apărut în mare număr în secolul XVI.

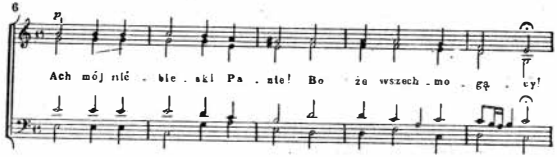
Încă în primii ani ai celei de-a doua jumătăți a secolului XVI, văd lumina tiparului psalmi și cîntece de-ale lui Rej, puse pe muzică pentru cor mixt pe patru voci de către Waclaw din Szamotuły. Mai tîrziu, au apărut cîntece cu textul de Trzeciewski și Lubelczik și cu muzica tot de Waclaw din Szamotuły și de un oarecare „C. S.". În anul 1549, la Królewiec (Königsberg) se publică un *Te Deum laudamus* în limbile lituaniană și polonă, cu muzica scrisă de un alt compozitor anonim (I. S.). După tipărirea separată a unor psalmi și cîntece, au început să apară întregi culegeri de psalmi, cantionaluri etc. Cea dintîi psaltire catolică completă a fost publicată de Lubelczik în anul 1558 la Cracovia și cuprindea imnuri, cîntece și melodii. Primul cantional tradus în limba cehă de către preotul Walekty din Brzozow, conducător al unei grupări a „fraților cehi", a fost întocmit la Królewiec în anul 1554 și purta titlul „Cantionalul sau cartea cîntărilor pentru slava lui dumnezeu..." Cea de-a doua ediție a originalului ceh a apărut la Szamotuły în anul 1561. Tot la Królewiec, în anul 1557, Jan Seklucjan publică o culegere de cîntece de autori diferiți, intitulată „Cîntece creștine vechi și noi... la o singură voce". Unul dintre autorii acestor lucrări era Waclaw din Szamotuły. Culegerea cuprinde — alături de cîntece străvechi, ca *Przez Twie swiete zmartwychwstal* („Datorită ție s-a sculat din morți..."), *Wesoly nam dzien nastal* („A venit ziua bucuriei") — cele mai cunoscute cîntece catolice în limbile latină și polonă ; acest procedeu era răspîndit pe atunci nu numai în Polonia.

Cea mai populară dintre culegerile de cîntece protestante a fost „Cantionalul" zelosului luteran Piotr Artomiusz *, care a apărut în mai multe ediții : prima dintre acestea datează, probabil, din anul 1512, însă cea mai bună este cea din 1595 ; majoritatea melodiilor sînt pe o singură voce **.

Deși melodiile din această culegere sînt foarte schematice, datorită faptului că au fost prelucrate intenționat în așa fel încît să li se imprime uniformitatea strictă a coralurilor luterane, totuși în cantionalul lui Artomiusz ni s-au păstrat numeroase melodii populare poloneze, de mult ie-

* Acesta este pseudonimul unui oarecare Piotr Krzesichleb (1552—1609), predicator protestant la Torun.

** Aici au fost incluse și cîteva lucrări pe patru voci, de exemplu cîntecul de ajun *Aniol pasterzom mówil* („Îngerul le-a vorbit păstorilor") ; în ediția din 1601 găsim un cîntec excelent pe patru voci al lui Waclaw din Szamotuły — *Ach, mój niebenski Panie* („O, stăpîne al meu din ceruri") :



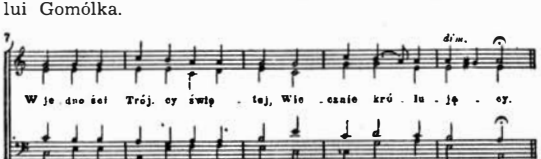
şite din uz, ca *Aniol pasterzom mówil* („Îngerul le-a vorbit păstorilor"), *Rozmyslajmy dzis* („Să cugetăm astăzi...") etc. — precum şi cîteva melodii ale lui Waclaw din Szamotuly şi ale altor compozitori : Czerwonka şi Ambrosi Okrasa * [33].

Rolul melodiilor protestante a devenit din ce în ce mai important, drept rezultat al activităţii intense a numeroaselor şcoli ale protestanţilor şi ale altor secte şi orientări anticatolice. Cele mai cunoscute au fost şcolile din Bielzicy, Kozminsk, Leszen, Bojanowo, Torun, Gdansk, Pinczow, dar mai ales cea din Cracovia — „Atena Poloniei", citadelă a arianismului şi a sicilianismului. Această şcoală poseda pedagogi calificaţi şi era frecventată de aproape o mie de elevi [35].

În cîntecele din cancionalurile protestante se vădesc aceleaşi trăsături populare care se întîlnesc şi în colinde. Ca urmare a intensificării contrareformei, în cancionaluri s-au înmulţit elementele anticatolice, care ajung la o culminaţie către sfîrşitul secolului XVI. Astfel, într-un cîntec ce figurează în cancionalul din Nieswiz (anul 1563) se spune că „papa este adevăratul antihrist şi nu are rost să aşteptăm venirea unui alt antihrist". În acelaşi cîntec întîlnim cuvintele : „Bestia aceea de papă şi-a căpătat puterea de la taică-său, diavolul, şi săvîrşeşte multe rele în numele diavolului" [36].

În unele cancionaluri (de exemplu, în cel de la Pólaw şi în acela al lui Zamoyski), apar trăsături pronunţate ale stilului omofonic şi elemente ale *melodicii poloneze* autohtone.

Ca exemplu de cîntece ale cercurilor protestante pot fi citate cîntecele lui Cyprjan Bazylik din Sieradz (n. aprox. în 1535, m. după 1591) şi ale altor cîtorva compozitori, care anticipă unele trăsături ale stilului psalmilor lui Gomólka.



VI

Cu toată răspîndirea atît de rapidă a protestantismului, catolicismul s-a menţinut destul de ferm în Polonia — mai ales în masele largi ale populaţiei. De aceea, reprezentanţii contrareformei nu au întîmpinat obstacole prea mari în activitatea lor de combatere a protestantismului. Una

* Dintre culegerile de cîntece protestante apărute ulterior, vom menţiona următoarele cancionaluri : al lui Andrysowicz (1556) ; al lui Siebeneycher (1543), cu transcripţii polifonice ale lucrărilor lui Waclaw din Szamotuly ; un cancional anonim ; cancionalul lui Nering (1587), cu cîntece pe una, două şi patru voci, care conţin parţial melodiile gregoriene ale vechilor imnuri catolice ; două cancionaluri ale lui Jan Seklucjan, publicate la Königsberg în anii 1556 şi 1559 ; cancionalul lui Waclaw din Brzozow, pastor al confesiunii cehe din Gdansk (1554) ; catehismul şi cancionalul lui Jakób Mierkowicz, apărut la Wilno în 1600 [34].

din cauze a fost faptul că în lagărul protestant domnea o oarecare dezbinare. A început scindarea protestanților într-o mulțime de secte și orientări — luterani, zwinglieni, calviniști, „frați cehi" și alte grupări religioase.

Iezuiții aciuiați în țară (la început germani și spanioli, iar apoi și polonezi, ca Stanislaw Warszawiecki sau Piotr Skarga), au desfășurat o activitate extrem de energică și au reușit să atragă de partea lor oameni deosebit de talentați — printre alții, pe cardinalul Hosius. Din „Confesiunile" acestuia (*Confessiones*), tipărite la Viena în anul 1560, în cîteva zile s-au vîndut 1400 de exemplare. Acest cardinal combătea pe protestanții de toate nuanțele (calviniști, arieni, confederați) și a realizat mari succese ca apărător al catolicismului. Urmînd exemplul protestanților, el expunea argumentația sa în favoarea catolicismului într-o minunată limbă *polonă*. „Limba latină s-a învechit, pe cînd a noastră e tînără și are nevoie să fie șlefuită. Sînt polonez și trăiesc, gîndesc și scriu numai pentru Polonia", — afirma el [38].

În Polonia contrareforma prinde puteri mai ales după sosirea în țară, în anul 1565, a iezuiților — membri ai organizației militante a reacțiunii catolice — care încep neîntîrziat o luptă îndîrjită împotriva Reformei.

„Episcopii catolici din Plock, Wilno, Przemysl și Poznan se grăbesc care mai de care să invite iezuiți — primul la Pultusk (în anul 1565), al doilea la Wilno (în 1569), al treilea la Przemysl (în 1571), iar al patrulea la Poznan (în 1571). Academia din Cracovia... le cedează iezuiților cu dragă inimă școlile sale și chiar parohia sa cracoviană" [38a].

Confrerii iezuite au fost fondate la Lublin (1582), Nieswiz (1582), Derpt (1583), Gdansk (1584), Kalisz (1584) și Lwow (1585) [39].

În scurt timp, numărul colegiilor iezuite a crescut la douăzeci [40]; în anul 1583, la Wilno s-au publicat vestitele „Exerciții spirituale" (*Exercitio Spiritualis*) ale lui Ignacio de Loyola, iar în 1588 această lucrare a apărut tradusă în limba polonă [40].

Urmînd exemplul confraților lor apuseni, iezuiții din Polonia acordau o atenție deosebită muzicii și spectacolelor teatral-muzicale, căutînd cu viclenie să cîștige de partea lor, pe această cale, păturile largi ale populației poloneze, în scopul consolidării catolicismului. Iezuiții înțelegeau marea importanță a muzicii ca armă ideologică puternică. Ei răspîndeau prin toate mijloacele cîntatul bisericesc, fondau numeroase ansambluri de cîntăreți, capele pentru executarea muzicii religioase, și acordau subsidii compozitorilor de muzică bisericească și organiștilor polonezi și străini, care se arătau dispuși să se pună în slujba bisericii catolice.

Un exemplu caracteristic este strîngerea de fonduri pentru înființarea unui mare ansamblu muzical permanent pe lîngă biserica iezuită sf. Barbara din Cracovia: „Oricine trebuie să recunoască că ea [muzica — R. G.] este necesară, căci de muzică *nu se poate lipsi nici o biserică, nici o confrerie.* Alți călugări posedă propriile lor coruri și pînă și cei mai săraci se străduiesc să organizeze un cor și caută ca al lor să fie cel mai bun. La școlile altor biserici există profesori de cînt, iar confreriile au și ele ansambluri muzicale la mănăstirile pe lîngă care funcționează" [41].

În scopul propagandei religioase, iezuiții nu se dădeau în lături să execute lucrări polifonice clasice. Pentru aceasta, ei angajau muzicanți, „aveau orgi bine întreținute și dispuneau de coruri, cărți și lumînări".

Iezuiții încurajau dezvoltarea reprezentațiilor scenice însoțite de muzică și aveau grijă ca montarea acestora să fie cît mai fastuoasă *. Impresia pe care o producea asupra credincioșilor această activitate muzical-teatrală ne este cunoscută și din documentele legate de istoria muzicii ruse, întrucît guvernanții polonezi, căutînd să deznaționalizeze cu forța teritoriile estice vremelnic cotropite, foloseau în acest scop ajutorul iezuiților. Din astfel de documente reiese că impresia produsă de acest gen de reprezentații era uneori destul de puternică.

Răspîndirea muzicii bisericești — pe care iezuiții se străduiau s-o impună cu de-a sila — era însoțită de slăbirea elementelor populare, naționale, ale artei muzicale și contribuia la apariția unui stil muzical cosmopolit.

Cu toată pompa și strălucirea ei aparentă, activitatea „artistică" a iezuiților devine din ce în ce mai artificială și mai lipsită de conținut : „...deoarece s-au rupt legăturile dintre literatură și viață și s-a încetățenit opinia că arta de a vorbi este scop în sine, nimeni nu se jena să formuleze, la adresa altor persoane, elogiile cele mai exagerate... Se pornise un adevărat potop de panegirice, iar fumul dulceag al tămîierilor neîntrerupte a contaminat aerul timp de un secol și jumătate. Iezuiții lăudau pe binefăcătorii lor, preoții pe ctitori, nobilii pe magnați, iar senatorii unii pe alții," — astfel caracterizează Spasovici situația creată [43]. „O consecință directă a educației iezuite" a fost „o decadență îngrozitoare a literaturii din punctul de vedere al conținutului, cu toată fecunditatea excepțională a autorilor și cu toată grija acordată cizelării formei..." [44].

Toate cele expuse nu erau numai consecința imixtiunii iezuiților în viața socială a Poloniei. Criza culturii artistice a fost strîns legată și de decadența generală a țării, fenomen care s-a manifestat din ce în ce mai intens spre sfîrșitul secolului XVII.

VII

Umanismul a început să se răspîndească în Polonia în a doua jumătate a secolului XV. Cele mai bune realizări ale culturii Renașterii polone își au rădăcinile în creația populară. Trăsăturile cele mai progresiste ale activității umanismului polonez sînt legate de mișcarea păturilor sărace ale populației orășenești și a țăranilor adepți ai arianismului. Ideile umanismului și ale Reformei subminau ideologia bisericii catolice și contribuiau la răspîndirea științei de carte, care pînă atunci constituise un privilegiu al clerului ; acest fapt este cu atît mai important cu cît, acum, poporul învăța carte în limba sa maternă. În literatura și arta poloneză au început să se ridice umaniști de frunte.

Un stimulent important al dezvoltării umanismului polonez a fost contactul oamenilor de cultură înaintați din Polonia cu realizările culturii și ale artei (inclusiv ale celei muzicale) din Italia — țara în care, în virtutea unei serii de împrejurări istorice concrete, umanismul s-a dezvoltat

* În anul 1603, pe timpul episcopului Maciowski al Cracoviei, aceste „reprezentații sacre", care, la început, aveau loc în biserică, au fost strămutate în afara incintei bisericii sau direct în stradă. Procesiunile improvizate ale tineretului iezuit aveau caracterul unor „mistere" ; pentru ele se alegeau în mod intenționat subiecte la ordinea zilei, reflectînd diverse teme de actualitate — pentru a captiva în acest fel atenția maselor populare.

mai de timpuriu decît în alte țări europene. Între Polonia și Italia au existat din vechi timpuri strînse relații culturale. În această direcție, au jucat un rol și călătoriile polonezilor în străinătate pentru stabilirea unor relații economice și culturale.

Precursorii umanismului polonez au manifestat un viu interes față de curentele umaniste din cultura și arta altor țări.

Astfel, încă înainte de anul 1215 numeroși polonezi studiau la universitățile din străinătate — în special la Paris și în orașele din nordul Italiei [45].

În secolul XIV, polonezii puteau fi întîlniți la tot pasul în Italia (Bologna, Salerno), Franța (Montpellier) și Cehia (Praga).

În secolele următoare, călătoriile polonezilor în străinătate au devenit și mai frecvente. „O călătorie în Germania și Italia era socotită o completare indispensabilă a educației tineretului din acea vreme. Călătoriile la Roma ale clerului polonez erau urmarea inevitabilă a relațiilor catolicilor cu papa. Pentru a se familiariza cu tactica militară din sudul și apusul Europei, tinerii cavaleri — de exemplu, Gieczynski și Tarnowski — ajungeau, în peregrinările lor, chiar și în Spania" * [46].

Mulți umaniști polonezi de frunte au studiat, în tinerețea lor, la cele mai mari centre ale umanismului european. La Roma au învățat Kopernik, Szymanovicz și alții. La Padova — unde rector al universității era Jan Zamoyski — întîlnim pe Samuel Maciejewski, Jan Kochanowski, Górnicki și mulți alții [47].

Pe de altă parte, Polonia atrăgea mulți călători străini. De exemplu, îl putem numi pe francezul Guillebert de Lannoy, care a vizitat nu numai Polonia și Lituania, ci și Rusia [49].

În jurul anului 1470, la curtea regelui Poloniei și-a găsit un refugiu vestitul umanist Callimaco, originar din Veneția. Numele lui adevărat era Filippo Buonacorsi ; el făcea parte dintre „umaniștii rătăcitori" — o categorie extrem de răspîndită pe atunci. Urmărit de inchiziție, Callimaco — după o tentativă nereușită de a se ascunde la sultanul Turciei — vine în Polonia, unde obține o slujbă la curte [50]. Se știe de asemenea că renumitul umanist Konrad Celtes, austriac de origine, se afla la Cracovia în anul 1489 și că a întreținut legături cu cercurile umaniste din acest oraș [51] ; în Polonia a trăit un timp și umanistul german Georg Liban, care a predat la Cracovia limba elină ** [52].

În afară de umaniști, spre Polonia se îndreptau tot felul de reformatori religioși, „urmăriți pentru opiniile lor religioase sau politice" [54]. Un timp, guvernanții polonezi au manifestat o considerabilă toleranță religioasă și de aceea protestanții de toate nuanțele găseau în Polonia un adăpost de nădejde și reușeau să cîștige adepți.

Însă în Polonia încep să apară și umaniști autohtoni. Astfel, cu începere din secolul XV se desfășoară activitatea intensă și multilaterală

---

* Acest fenomen este semnalat nu numai de Kondratovici, ci și de Spasovici : „Tinerii polonezi plecau în mare număr în străinătate, pentru a se perfecționa în diferite științe, și aduceau cu ei, la întoarcerea în patrie, idei noi. Magnații și oamenii de stat polonezi se aflau permanent în corespondență cu cei mai vestiți savanți și oameni de litere din apusul Europei" [47].

** Afară de Callimaco, mulți alți umaniști au întreținut legături de prietenie cu polonezii, le-au dedicat scrierile lor și le-au adus laude în lucrările lor în proză și versuri : de exemplu, Erasmus din Rotterdam, Juste Lipse, Marc Antoine Muret, cardinalul Bembo, mecenatul umanist Medici [53].

a unor pionieri ai umanismului polonez, ca Jan Dlugosz și mai ales Grzegorz din Sanok. Jan Dlugosz (1415—1480) poseda „o minte neobosită și ascuțită, liberă de anchilozarea scolastică și avînd orizonturi destul de largi" ; el a realizat „în literatura poloneză trecerea de la *cronică* — la care se reducea istoriografia poloneză înaintea lui — la *istorie*". Drept rezultat al muncii neobosite a acestui canonic cracovian, a apărut *Letopisețul polonez* în 12 volume, care se oprește la ultimele evenimente din vremea autorului lucrării [55].

Deși concepția despre lume a lui Dlugosz este tipic medievală, el a vădit față de autorii clasici o dragoste caracteristică pentru oricare umanist. Lucrările lui Dlugosz sînt pătrunse de un patriotism fierbinte și de credința în viitorul măreț al Poloniei.

Un reprezentant și mai strălucit al începuturilor umanismului polonez a fost contemporanul mai tînăr al lui Dlugosz, Grzegorz din Sanok (1403—1477).

Cu mult înaintea lui F. Bacon, Grzegorz din Sanok a promovat studiul științelor naturii, s-a ridicat împotriva sterilei pedanterii medievale și a acordat o înaltă prețuire filozofiei materialistului elin Epicur. Astfel, în sînul filozofiei poloneze religios-scolastice din secolele XIV—XV pătrund concepțiile materialiste* [56].

Grzegorz era un excelent stilist, mînuind cu măiestrie atît versurile, cît și proza, un epigramist spiritual și un om îndrăgostit de viață ; deținînd importanta demnitate de arhiepiscop al Lwowului, el îmbina cu rangul bisericesc un mod de viață liber și independent, concepții largi, spiritul cercetător și setea de cunoaștere. „Grzegorz iubea societatea străinilor (mai ales a italienilor), — continuă biograful său, Callimaco, — și manifesta un viu interes față de tot ceea ce se petrecea în lume. El întreba ce fac italienii sau francezii, care este starea de lucruri în Italia sau Spania, ce vești au sosit din Africa sau Asia". O altă trăsătură relevată de Callimaco — semnificativă pentru orientarea umanistă a lui Grzegorz — este *„dragostea lui pentru muzică,* pentru care (după cuvintele lui Callimaco) Grzegorz parcă era născut. O ureche excelentă, o voce puternică și sonoră, care avea nu mai puțină gingășie decît strălucire, i-au adus mult folos și nenumărate laude ; acei pe care dînsul nu reușea să-i umple de admirație cu scrisul său erau cuceriți de talentul său muzical ; aceasta i-a prins bine mai ales la întoarcerea sa în Cracovia, unde celelalte arte libere erau persecutate, însă muzica era deosebit de *înfloritoare*" [57a].

Dlugosz citează o elegie-epitaf, pe care Adam Swinek, poet polonez din secolul XV, a scris-o cu ocazia morții cavalerului Zawisz cel Negru în

* Înțelegînd perfect inconsistența scolasticii, Grzegorz — după cum arată Callimaco — nu asista decît rar la disputele teologilor, afirmînd că acești oameni sînt devotați unei științe imaginare, iar nu reale, și că își trec timpul visînd cu ochii deschiși. Grzegorz a hotărît să inițieze lecturi din Virgiliu la Academie. „Cracovia a rămas uluită în fața acestui fapt nemaiauzit, căci, deși tineretul îi studia pe Terențiu, Ovidiu, Plaut și Cicero, iar Galler publica lucrări ale clasicilor latini, literatura Romei vechi li s-a părut „înțelepților" excesiv de păgînească. Însă însuflețirea cu care Grzegorz din Sanok prezenta lucrările marelui poet a deschis, probabil, ochii elevilor ; ei au manifestat o adevărată pasiune pentru cîntările poetului mantovan și, de atunci, au prins o dragoste sinceră pentru clasici. Au început să apară numeroase ediții din Cicero, Pliniu cel Tînăr și Sallustiu ; la această acțiune culturalizatoare a contribuit și Konrad Celtes, poet latin, adică umanist ce scria versuri latine — care a sosit la Cracovia în anul 1482..." [57].

bătălia de lîngă Golubiec împotriva turcilor (1428) ; această lucrare este alcătuită din *hexametri* şi — trăsătură umanistă caracteristică — este presărată cu nume de zei păgîni, termeni geografici din antichitate, comparaţii etc. [58].

În secolul XV îşi fac apariţia în Polonia lucrări semnificative din punctul de vedere al orientării umaniste.

În formarea umanismului polonez, un mare rol a fost jucat de lucrările lui P. Wlodkowic, rector al universităţii din Cracovia. Ideile formulate în scrierile sale au fost dezvoltate, în a doua jumătate a secolului XV, de importantul publicist Jan Ostrorog. Acesta din urmă a militat pentru unificarea teritoriului polonez şi a fost un reprezentant al primei etape a formării conştiinţei naţionale poloneze. Jan Ostrorog (m. în 1501) a scris un „Memorial în problema justei organizări a statului polonez" * care reprezintă începutul literaturii politice poloneze.

Jan din Ludzisk, profesor la universitatea din Cracovia, ţăran de origine, s-a ridicat cu hotărîre în apărarea ţărănimii exploatate. Lucrările lui sînt caracterizate printr-un mare avînt patriotic [59].

La sfîrşitul secolului XV şi la începutul secolului XVI, pictura şi arhitectura păşesc într-un nou stadiu al evoluţiei lor. Sub conducerea arhitectului Benedykt din Sandomir, se construieşte la Cracovia, la începutul secolului XVI, palatul regal de pe dealul Wawel, în locul vechiului castel, distrus de un incendiu. Castelele şi casele magnaţilor, precum şi casele multor burghezi, se construiesc în stilul Renaşterii. Cel mai de seamă arhitect polonez a fost Gabriel Slonski (1520—1598) [60].

Şi în domeniul artelor plastice se manifestă, încă la sfîrşitul secolului XV, tendinţa de a apropia de viaţă reprezentarea scenelor biblice şi de a introduce în pictură trăsături democratice populare, un profund sentiment uman şi sinceritatea expresiei.

Un aport preţios în arta polonă şi europeană a fost creaţia remarcabilului sculptor Wit Stwosz (aprox. 1445—1533), a cărui activitate s-a desfăşurat cu precădere la Cracovia. În acest mare centru cultural al acelei vremi, Stwosz a creat un altar sculptat în lemn la catedrala sf. Maria şi mormîntul lui Cazimir Iagello la Wawel, conferind figurilor sale o mare forţă interioară, dramatism şi un profund conţinut uman.

Minunate monumente funerare au fost executate de maestrul polonez Jan Michalowicz, care a activat în deceniile al şaselea şi al şaptelea ale secolului XVI. „Lucrările lui sînt caracterizate printr-o linişte deosebit de solemnă şi prin amprenta unei păci profunde". Statuile lui, care intră în alcătuirea monumentelor funerare, „sînt încadrate în forme arhitectonice senine şi plastice, bogat împodobite cu ornamente pline de fantezie, sculptate sau turnate" [61].

Activitatea extrem de popularului publicist polonez din secolul XVI, Mikolaj Rej, inaugurează perioada unei strălucite dezvoltări a literaturii şi poeziei poloneze. Străvechile legende şi poezia religioasă trec pe planul al doilea ; se încheagă literatura laică. Este natural că aici pasul hotărîtor a putut fi făcut în primul rînd în domeniul cel mai important din punc-

* Această lucrare conţine critici la adresa bisericii catolice şi a atitudinii acesteia faţă de statul polonez, precum şi critici îndreptate împotriva unor instituţii de stat din Polonia.

tul de vedere al semnificației sociale — și anume, în publicistică — și abia după aceea în alte genuri literare și poetice.

Creatorul limbii polone poetice a fost Jan Kochanowski (1530—1584) și tot el a fost acela care a șlefuit-o și a perfecționat-o. Precursori ai activității lui au fost o întreagă pleiadă de pionieri ai umanismului literar polonez.

Afară de Grzegorz din Sanok și de Dlugosz, mai trebuie să-i menționăm în această ordine de idei pe Jan din Wislica, pe Dantyszek, pe profesorul acestora Pawel din Krosna, pe Krzycki și pe Janicki.

Paulus Cranensis Ruthenus (sau de Grosna de Rucia), originar din orașul Krosna din Galiția, a obținut la Cracovia titlul de bacalaureat, iar mai tîrziu (în 1506) pe acela de magistru ; în călătoriile sale, el a vizitat Ungaria și Viena. În ceea ce privește activitatea sa literară, el nu a avut curajul să rupă definitiv cu tradițiile literare ale evului mediu, dar în același timp a manifestat un viu interes față de antichitate. Acest dublu aspect al creației sale se remarcă în „Imnul lui Apollo și al lui Bachus în ziua de paști" — unde autorul se străduiește să îmbine elemente păgîne cu cele creștine.

Elevul lui, Jan din Wislica, a îmbogățit literatura poloneză cu un poem patriotic în trei părți, intitulat „Războiul prusac" (*Bellum Pruthenum*, Cracovia, 1516), format din peste o mie de hexametri.

Un alt elev al lui Pawel din Krosna a fost Jan Dantyszek (sau Dantiscus — adică original din Danzig — Gdansk). El a fost mult mai talentat decît Jan din Wislica. Atît în ce privește creația sa, cît și ca mod de viață, el a fost un umanist autentic. Călător neobosit, a străbătut Grecia, Arabia și Palestina, a vizitat Roma, Veneția și Germania, Spania și Belgia, Danemarca și Anglia — într-un cuvînt, a colindat întreaga Europă și o parte din Asia.

Umanistul polonez Andrzej Krzycki (sau Krycki), care se pricepea să scrie „ușor și elegant", a dat, chiar și în limba latină, lucrări reprezentative ale poeziei poloneze. După cum arată A. L. Pogodin, „la el poezia a devenit pentru prima dată o oglindă fidelă și îndrăzneață a vieții sufletești a poetului. El a apropiat poezia de viața maselor și a reușit să sădească în societate gustul pentru arta poetică..." [62].

În sfîrșit, poezia latină a umanismului polonez dinainte de Kochanowski a ajuns la maximum de înflorire în creația lui Klemens Janicki, mort înainte de vreme (1516—1543). Lucrările acestuia oglindesc mai ales trăirile personale și se remarcă prin sinceritate și prin redarea iscusită a universului intim al poetului ; ele au în majoritatea cazurilor un caracter trist, îndurerat. „În afară de boale și gemete, de plînsete și durere, eu nu am și nu cînt nimic. Sînt trist și așa mi se spune..." *

VIII

Socotim necesar să ne ocupăm mai pe larg de viața și creația celui mai de seamă reprezentant al poeziei și literaturii Renașterii poloneze

* *Praeter enim morbos gemitus lamente dolores nil cano, nil habeo. Tristis et inde vocor.*

— Jan Kochanowski. În acest fel ne vom putea face o idee mai clară asupra caracterului general și a esenței umanismului polonez.

Marea sa originalitate cu neputință de imitat, polivalența figurii sale creatoare și multiplele sale legături culturale cu arta Franței, a Italiei și a altor țări, fac din Kochanowski unul din cei mai mari poeți polonezi : el este depășit numai de Mickiewicz în ce privește importanța istorică, profunzimea și amploarea creației. De asemenea trebuie avută în vedere puternica și ampla influență pe care a exercitat-o Kochanowski asupra artei muzicale din patria sa.

Născut într-o familie de nobili mărunți, Kochanowski intră la Academia din Cracovia la începutul semestrului de vară al anului 1544 * și începe aici să-i studieze serios pe clasicii antici (Cicero, Terențiu, Virgiliu, Horațiu și Aristotel) [63] ; mai tîrziu, el pleacă în Italia pentru a-și continua studiile — probabil, în anul 1551. După o ședere la Veneția și la Padova **, Kochanowski pleacă la Paris — tocmai în anii înfloririi activității „Pleiadei" [64]. Contactul cu Du Bellay și, mai ales, cu Ronsard a jucat un oarecare rol în determinarea orientării creatoare a lui Kochanowski — mai ales în ceea ce privește utilizarea cuceririlor literar-poetice ale antichității pentru dezvoltarea poeziei și a literaturii poloneze.

Întors în patrie ***, Kochanowski petrece o bună parte a vieții sale la țară — la moșia sa Czernolas [65].

Viața retrasă a lui Kochanowski, consacrată pe de-a-ntregul creației, nu excludea participarea lui la principalele mișcări ideologice ale vremii sale. Controversele acerbe în jurul privilegiilor nobiliare, seimul de la Lublin din anul 1569 — la care s-a decis unirea Lituaniei cu Polonia și la care a asistat Kochanowski — toate aceste probleme la ordinea zilei și multe altele îl pasionau pe poet și găseau un ecou adînc în creația sa. Ca și în cazul mai multor compozitori polonezi din secolul XVI, este semnificativă atitudinea lui față de Reformă, a cărei răspîndire a luat o mare amploare mai ales în momentul întoarcerii poetului în patrie.

Această atitudine este *nedecisă :* dacă multe aspecte ale vieții și creației lui Kochanowski vorbesc despre simpatia lui față de protestantism (ne referim la elegiile lui din tinerețe, care nu au fost publicate, la necru-

---

* Această dată a putut fi stabilită pe bază de documente : ea figurează în registrul elevilor Academiei Iagellone. Nu dispunem de informații în legătură cu studiile elementare ale tînărului Jan Kochanowski. Se pare că aceste studii se situează la nivelul așa-numitelor „școli municipale", unde, după mărturia umanistului polonez de frunte Szymon Maricki, copiii învățau să vorbească corect latina, își însușeau unele noțiuni de gramatică, retorică și dialectică și căpătau cunoștințele muzicale elementare necesare nu numai pentru cîntatul în biserică, ci și pentru o mai bună înțelegere a artei poetice.

** În același timp cu Kochanowski, se aflau la Padova alți oameni de cultură polonezi de seamă, ca Andrzej Nidecki, care a publicat ulterior „Fragmente" din Cicero, Jan Zamoyski, mai tîrziu rector al universității din Padova, Lucas Górnicki — autorul unei versiuni poloneze a lucrării lui Castiglione *Curteanul.*

*** Se presupune că întoarcerea lui a avut loc în 1559, căci în acest an — la 11 iulie — a avut loc împărțirea moștenirii între frații Kochanowski, poetul căpătînd moșia Czernolas, unde s-a stabilit după aceea. Este probabil că tocmai moștenirea a fost cauza care a determinat întoarcerea în patrie a lui Kochanowski.

ţătoarea demascare a abuzurilor clerului * şi, mai ales, la traducerea *Psaltirii*), totuşi, în ultimă instanţă, Kochanowski nu a devenit cîtuşi de puţin un protestant declarat.

La Kochanowski, excelenta cultură clasică — rezultat al studiului îndelungat al monumentelor antichităţii şi al comorilor culturii Renaşterii — se îmbina cu o dragoste pasionată pentru limba patriei sale, pentru sfera imaginilor artistice autohtone, şi cu năzuiţa de a perfecţiona limba polonă, ridicînd-o la nivelul limbilor europene celor mai evoluate. Şi Kochanowski a reuşit să-şi atingă scopul. El a ajuns să stăpînească în egală măsură limba latină şi pe cea polonă literară — atît în ceea ce priveşte genurile poetice şi metrii versurilor (Kochanowski a fost cel dintîi care a introdus în poezia polonă terţinele, genul sonetului şi al baladei şi a făcut prima tentativă de a crea o dramă artistică), cît şi subiectele şi imaginile artistice.

Kochanowski a scris în limba latină elegii, ode, bocete şi a creat în acelaşi timp genuri poetice poloneze autentice — în *Fraszki*, în *Zicalele ţărăneşti* (unde poetul zugrăveşte soarta grea a ţăranului), în poeziile patriotice, în *Cîntecul de sf. Ioan despre Sobótka* ** (bazat pe obiceiul popular al aprinderii focurilor în noaptea de sf. Ioan), în inspiratele sale traduceri de psalmi.

El utilizează imagini din antichitate, dar şi imagini desprinse din credinţele populare slave, crescute pe solul Galiţiei. Adesea, eroii lui poartă nume ruse, iar limba lui este presărată cu expresii ucrainene şi ruse. O astfel de întrepătrundere a trăsăturilor antice şi slave constituie însăşi esenţa creaţiei sale poetice, armonia, perfecţiunea şi măiestria formei poetice împletindu-se organic cu tablouri şi sentimente caracteristice pentru poezia slavă. Lirica lui farmecă prin profunzime, varietate, duioşie şi o uşoară nuanţă — uneori abia perceptibilă — de melancolie ; lucrările sale lirice sînt cînd filozofice, profunde, cînd naive, lipsite de pretenţii. Marea lui dragoste pentru natură a dus la crearea unor remarcabile „peisaje lirice", adesea legate de viaţa poporului, de tradiţiile populare, dintre care unele se trag din ritualurile străvechi ale păginismului : astfel, în unele lucrări ale sale Kochanowski foloseşte intenţionat trăsăturile tipice ale cîntecelor care însoţeau dansurile rituale în cerc — ca alternarea părţilor solistice cu un refren coral care se repetă invariabil. Seria de miniaturi poetice (*Fraszki*) îşi păstrează pînă în zilele noastre prospeţimea şi captivează prin veselia şi umorul său scînteietor. Sînt pline de patos şi mîndrie naţională poemele patriotice ale lui Kochanowski, reflectînd cele mai importante evenimente politice din trecutul Poloniei.

* Această indeciziune se vădeşte mai ales într-un ciclu poetic extrem de caracteristic, intitulat *Fraszki* („Bagatele"). Aici, poetul condamnă celibatul clerului catolic, care îi împinge pe membrii clerului la o viaţă imorală, şi biciuieşte o serie de alte vicii ale reprezentanţilor bisericii catolice : făţărnicia, neconcordanţa dintre vorbă şi faptă, beţia, jocul de cărţi, neglijarea serviciului religios. Însă nu mai puţin aspre sînt atacurile lui Kochanowski împotriva fanatismului — sălbatic, după părerea lui — al protestanţilor, care îşi permiteau adesea să intre în bisericile catolice cu capul acoperit şi să turbure celebrarea slujbei prin remarci rostite în gura mare şi prin rîsete zgomotoase. Această atitudine a lui Kochanowski faţă de protestantism se vădeşte în cunoscuta lui „Bagatelă" intitulată *Na haeretiky* („Împotriva ereticilor").

** Sobótka este numele polon al străvechii sărbători păgîne a solstiţiului de vară. Cum sărbătoarea creştină a lui Ioan Botezătorul (24 iunie) aproape coincidea cu solstiţiul de vară, popoarele slave celebrau în noaptea de sf. Ioan o serie de ritualuri datînd încă din era precreştină (N. trad.).

Sfera imaginilor lui Kochanowski înglobează tablouri din viața nobilimii și a poporului polonez ; între acestea, *Treny* („Bocetele"), se remarcă prin zguduitoarea profunzime a zugrăvirii durerii unui tată la moartea timpurie a fiicei sale iubite.

Cu toată influența vădită a antichității clasice și a tendințelor Renașterii italiene și franceze, imaginile lui Kochanowski (*chiar și în lucrările poetice în limba latină*) sînt imagini tipice ale culturii și artei slave. Ele sînt înrudite cu sfera de imagini a marilor genii ale poeziei ruse într-o măsură incomparabil mai mare decît cu creația umaniștilor italieni și francezi.

Este semnificativ faptul că pînă și cauzele care au dus la apariția traducerii versificate în limba polonă a „Psaltirii", sînt strîns legate de acest caracter fundamental al creației poetului.

Într-adevăr, Kochanowski a găsit în „Psalmi" ecoul propriilor sale gînduri și sentimente ; el a folosit cu o mare măiestrie resursele psalmilor, pentru zugrăvirea universului interior al omului, începînd cu cea mai profundă jale și sfîrșind cu momentele de bucurie sărbătorească.

Valoarea universală a conținutului liric, simplitatea, supletea și totodată sobrietatea limbii — iată care sînt cauzele popularității psalmilor traduși în limba polonă de Jan Kochanowski. Nu este întîmplător faptul că mulți din ei au devenit un bun al poporului, trecînd în patrimoniul poeziei polone populare... Acest gen poetic cultivat de Kochanowski a fost sortit să se reflecte indirect și în creația poetică rusă : ne referim la prelucrarea în spirit rus a acestei opere a lui Kochanowski în „Psaltirea rimată" a lui Simeon Poloțki *.

Aceasta este, în linii generale, figura creatoare a lui Jan Kochanowski. Umanismul său, convingerile sale religioase și filozofice și întregul caracter al creației sale, sînt deosebit de tipice pentru Renașterea poloneză din secolul XVI. Este neîndoielnică imensa influență exercitată de acest poet asupra Renașterii muzicale, asupra creației multor compozitori polonezi importanți din acea vreme. Nu este întîmplător faptul că „fluctuațiile" religioase, pe care le-am remarcat la Kochanowski, se manifestă și la remarcabilul compozitor polonez din secolul XVI — Waclaw din Szamotuły. Nu este întîmplător nici faptul că „Psaltirea" lui Kochanowski, curînd după apariția ei, a căpătat o excelentă tălmăcire muzicală, al cărei autor este un alt mare compozitor polonez — Mikołaj Gomółka.

În artele plastice, trăsături realiste pronunțate apar în miniaturile lui Baltazar Bechem (începutul secolului XVI), conținute în Codexul cracovian ; aici sînt reprezentați cu mult realism meseriași în timpul lucrului și apar tablouri de gen din viața orășenească.

---

* În prefața la *Psaltirea rimată*, Simeon Poloțki subliniază tendința, răspîndită în societatea rusă, „de a cînta dulce și armonios Psaltirea polonă pusă pe versuri" ; el arată că mulți cîntă psalmii polonezi „înțelegîndu-i prea puțin sau de loc și totuși își înveselesc sufletul cu acest dulce cînt". De aceea, pentru a facilita înțelegerea acestor psalmi atît de potriviți pentru cînt, Simeon a întreprins traducerea lor în limba slavonă în versuri *silabice*, după exemplul lui Kochanowski. Confruntarea ambelor variante ale psaltirii a dus la descoperirea unei serii de coincidențe în ceea ce privește măsura, intonațiile, abaterile de la textele canonice, care se întîlnesc în psaltirea slavonă scrisă în spiritul lui Kochanowski [66].

O înaltă dezvoltare a picturii portretistice — pentru care umaniștii au manifestat un viu interes — este legată de numele lui Mikolaj Marcin Kober din Wroclaw [67].

Aceasta este ambianța în care a avut loc dezvoltarea culturii muzicale poloneze din secolul XVI.

IX

În ultimii ani, în Polonia, Z. Lissa și J. Chominski au studiat serios și multilateral muzica Renașterii poloneze. O parte din rezultatele cercetărilor lor este prezentată în vasta culegere de monumente muzicale *Muzyka polskiego Odrodzenia. Wybór utworów z XVI i poczatku XVII wieku pod red. J. Chominskiego i Z. Lissi. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1953*, în cartea *Muzyka polskiego Odrodzenia* („Muzica Renașterii poloneze"), de Z. Lissa și J. Chominski, publicată de editura Academiei de Științe din Polonia (1954) și în articolul cu același titlu al autorilor menționați publicat în revista poloneză *„Muzyka"* nr. 11/12 din 1953.

Z. Lissa și J. Chominski definesc — în general — în mod just trăsăturile caracteristice ale artei Renașterii și încearcă să stabilească, în evoluția culturii muzicale poloneze din acea vreme, o serie de etape — începînd din a doua jumătate a secolului XV și sfîrșind cu prima jumătate a secolului XVII.

După părerea mea, această împărțire nu dă loc la obiecții și coincide, în linii generale, cu etapele principale ale dezvoltării culturii artistice (și muzicale) poloneze — etape prezentate în teza mea de doctorat, susținută în anul 1947. Se înțelege că cercetătorii polonezi, care lucrează în propria lor țară și care au posibilitatea să folosească materiale prețioase, necercetate încă, au reușit să clarifice această problemă mult mai detaliat decît au putut-o face cercetătorii sovietici. Mă refer atît la dizertația mea din anul 1947, cît și la lucrarea mult mai susbstanțială, *Istoria culturii muzicale poloneze* a prof. I. F. Belza (1954).

De aceea, capitolul de față al cărții mele a fost completat cu materiale împrumutate din lucrările susmenționate ale muzicologilor polonezi.

Lissa și Chominski situează între anii 1450—1490 perioada de pregătire, cînd apar doar unele elemente ale stilului muzical al Renașterii. Aceste elemente se vădesc în primele lucrări ale liricii populare laice și ajung la maturitate abia în perioada următoare [67a].

În secolul XV, în muzica bisericească pătrund, pe diferite căi, elemente laice. Este adevărat că, în fragmentele de misse care ni s-au păstrat, încă nu găsim nici un *cantus firmus* laic. Însă în a doua jumătate a secolului XV melodiile populare laice încep să pătrundă în cîntecele religioase monodice. Astfel de cîntece aveau, în majoritatea cazurilor, textul în limba polonă * și erau intonate de întreaga comunitate, în timp ce lucrările polifonice puteau fi executate numai de capelele profesionale ale mănăstirilor și catedralelor sau de muzicanții curții.

Cea mai bună dovadă a pătrunderii elementelor populare în muzica bisericească prin intermediul cîntecului religios monodic este „Psaltirea"

* Acest text putea fi original sau era o traducere din limba latină sau cehă.

(*Zoltarz*) a lui Wladislaw din Gelnew, despre care a fost vorba mai sus (v. exemplele 3, 4).

O dovadă a popularităţii acestei „Psaltiri" este faptul că de-a lungul secolului XV ea a avut cîteva ediţii. După cum arată Lissa şi Chominski, melodii din „Psaltire" se întîlnesc în cîteva cancionaluri poloneze protestante în cursul întregului secol XVI [67b].

În anii 1490—1543, Renaşterea muzicală poloneză ia o mare amploare şi capătă trăsături mai caracteristice. Se răspîndesc cîntecele lirice populare, are loc un proces de democratizare a muzicii, creşte numărul de ascultători care ştiu să citească notele ; se perfecţionează instrumentele cu coarde (mai ales viorile) ; se realizează progrese în domeniul tipăriturilor de note. În această perioadă încep să joace un rol tot mai mare ideile Reformei, care găsesc un puternic ecou şi în muzică : sporeşte expresivitatea facturii muzicale, iar polifonia se simplifică ; pînă şi missele catolice se construiesc tot mai frecvent pe melodii populare.

Înflorirea maximă a Renaşterii muzicale poloneze se situează între anii 1543—1597, cînd are loc o şi mai mare dezvoltare a liricii laice, înfloreşte madrigalul dramatic şi se perfecţionează formele muzicii instrumentale de sine stătătoare.

Stilul Renaşterii îşi găseşte o întruchipare multilaterală şi în muzica poloneză de cult. Influenţa Reformei se face tot mai puternic simţită. Se ridică o întreagă pleiadă de compozitori remarcabili, în frunte cu Waclaw din Szamotuly şi cu Mikolaj Gomólka. Ia un mare avînt interpretarea la lăută, care a dat virtuozi polonezi de talia lui Dlugoraj şi a lui Jakób Polak.

Anii 1597—1630 reprezintă ultima etapă din evoluţia culturii muzicale a Renaşterii în Polonia. Cu toată activitatea reacţionară a contrareformei care prinde puteri din ce în ce, alături de ultimii reprezentanţi ai polifoniei, în Polonia îşi face apariţia „ultima floare" a Renaşterii. şi anume, opera.

X

Cracovia, vechea capitală a Poloniei, a fost cel mai mare şi mai înfloritor centru al culturii muzicale în a doua jumătate a secolului XV şi de-a lungul întregului secol XVI — pînă la mutarea capitalei la Varşovia în anul 1596, şi chiar după aceea.

Viaţa muzicală a Cracoviei luase un avînt la fel de puternic ca şi acela înregistrat în celelalte domenii ale artei. La Cracovia se tipăreau, de regulă, toate cărţile de teorie muzicală şi toate lucrările muzicale. La universitatea din Cracovia se studia teoria muzicii. După cum arată umanistul Callimaco, la Cracovia *muzica ajunsese la o deosebită înflorire* încă în secolul XV. Cu trecerea timpului, viaţa muzicală a Cracoviei devenea tot mai însufleţită. La aceasta a contribuit într-o oarecare măsură protecţia acordată muzicii de cercurile curţii şi de magnaţii culţi.

Însă ar fi profund eronat să subevaluăm rolul jucat de cercurile democratice din Polonia în dezvoltarea culturii muzicale. Numeroase date documentare ne permit să reconstituim tabloul intensei vieţi muzicale a păturilor largi ale populaţiei orăşeneşti, fără a mai vorbi de vechea şi bogata creaţie muzicală a ţăranilor polonezi.

Locuitorii Cracoviei iubeau muzica, din vechi timpuri, cu atîta pasiune, încît Cazimir cel Mare a găsit de cuviință să emită încă în 1336 un decret special, care îngăduia orășenilor să cheme la nunți cel mult opt „rimarii" (muzicanți, comedianți ambulanți etc.) [68]. Este caracteristic faptul că la Cracovia exista o „breaslă a muzicanților", cu un „statut" special, ratificat în anul 1549 de Sigismund August *.

Dintr-o evidență a autorităților orășenești, care s-a păstrat pînă la noi, din anul 1390, reiese că, afară de ansamblurile muzicale particulare, la Cracovia activa și o mare orchestră municipală permanentă **.

După cum am mai spus, la Cracovia viața muzicală orășenească era deosebit de dezvoltată. Aici se produceau cei mai renumiți muzicieni străini. Activitatea cercurilor umaniste din Cracovia era strîns legată de teoria și practica muzicală. În acest plan, trebuie relevată mai ales activitatea umanistului Georg Liban din Lignice — cunoscător al limbilor latină și ebraică, profesor de literatură antică la universitatea din Cracovia, iar mai tîrziu cantor al bisericii sf. Maria; el a fost și autorul unui tratat consacrat studiului muzicii ***.

Muzicanții din breaslă erau pe atunci împărțiți în două categorii: în prima intrau așa-numiții „italieni" (muzicanți culți, care se ocupau de muzica savantă), iar din a doua făceau parte așa-numiții „sîrbi" **** (lipsiți de studii muzicale și, de regulă, incapabili să citească notele). „Sîrbii" executau de obicei din memorie muzică pentru dans (cîntece sătești sau orășenești).

Plata cu ziua a muzicanților din breaslă varia în funcție de categoria din care făceau parte. Cei mai talentați dintre ei reușeau uneori să se evidențieze și să fie primiți în capela unui magnat, a unei catedrale sau chiar în capela regală.

Serbările breslelor jucau un rol important în viața orașelor poloneze. Într-o arhivă din anul 1536 este menționată serbarea tradițională a

---

* În acest act, scris în limba latină și intitulat „Privilegiu acordat trîmbițașilor și flautiștilor din orașul Cracovia", erau reglementate, în 13 paragrafe, obligațiile oricărui muzicant nou venit în Cracovia: acesta trebuia să se prezinte, într-un interval de timp determinat, în fața autorităților orășenești, să susțină o probă pentru verificarea pregătirii sale muzicale, să frecventeze în mod obligatoriu biserica duminicile și în zilele de sărbătoare, să se supună hotărîrilor membrilor mai vechi ai breslei, să respecte etica tovărășească și toate îndatoririle legate de activitatea breslei etc. Este semnificativ faptul că această reglementare atît de detaliată îi privea numai pe muzicanții populari, care cîntau prin birturi sau la nunțile orășenilor; erau scutiți de respectivele obligații muzicanții angajați la curțile prinților, ale episcopilor și ale înalților demnitari, precum și muzicanții de origine nobilă. Toate aceste categorii de persoane se bucurau de o situație privilegiată și nu erau supuse regulamentului breslei [69].

** În evidența menționată sînt enumerați 10 muzicanți municipali: Jurzik, Waclaw, Brygboroda, Synacz, Rupert, Klaus, Gromku, Kozubu și Bartolomiej. Este semnificativ faptul că, judecînd după nume, majoritatea muzicanților orășenești — cu excepția cel mult a lui Rupert și Klaus — erau *polonezi de origine*. Această evidență ne informează și asupra felului cum erau retribuiți muzicanții municipali cracovieni.

*** Jachimecki caracterizează detaliat activitatea lui Liban, subliniind în special contribuția lui la dezvoltarea gustului muzical al locuitorilor Cracoviei, care veneau în contact cu cercurile umaniste. Totodată, Georg Liban făcea adesea — după exemplul filozofilor antici — incursiuni în domeniul esteticii și sublinia înaltul rol etic al muzicii.

**** Numele de „sîrbi" este legat de „viorile sîrbești" la care cîntau adesea acești muzicanți.

breslei măcelarilor, iar într-un alt document, străvechea serbare a breslei plutaşilor. Aceste festivităţi erau însoţite de cîntece şi dansuri, cu concursul unor mici ansambluri de cameră. Partidele instrumentale erau executate de un violonist, un oboist, un fagotist, un trombonist, un cîntăreţ la „basiţa" ; interpreţilor la instrumentele cu claviatură li se încredinţa basul cifrat [72].

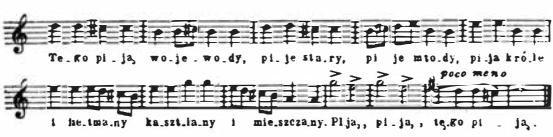
Jan Kochanowski, descriind o petrecere, precizează : „Vei auzi acolo 5 başi, 12 soprani, 6 altişti, 8 tenori, 12 vaganţi".

Este semnificativ faptul că melodiile acestor dansuri îşi trăgeau adesea originea din străvechile colinde, iar dansurile respective păstrau trăsăturile dansurilor slave în cerc *.

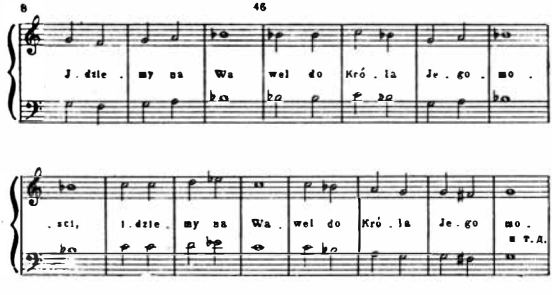
O pagină interesantă din viaţa muzicală a Cracoviei în perioada Renaşterii o constituie activitatea studenţilor cracovieni din acea vreme (numiţi în limba polonă *zaki*).

Fiind ieşiţi din rîndurile tîrgoveţilor şi ale ţăranilor, studenţii formau aripa democratică a vieţii muzicale cracoviene. Versurile şi cîntecele lor în limba latină batjocoreau cu îndrăzneală pe magnaţii beţivani, comparînd viaţa lor de huzur cu traiul studenţimii flămînde şi îmbrăcate în zdrenţe :

„Voievozii beau pînă nu mai pot, iar studenţii învaţă cu stomacul gol", — glăsuieşte textul unuia din cîntece.



Cîntecele studenţeşti — uneori severe, în spiritul coralurilor protestante — îndeamnă poporul să se ridice împotriva feudalilor şi să ia cu asalt palatul Wawel :

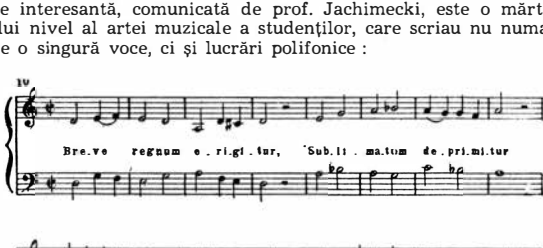


* Unele dansuri purtau numele de „cerc strîns".

Studenţii îşi aveau şi cîntecele lor festive tradiţionale. Aşa, de exemplu, la 12 martie — sărbătoarea tradiţională a studenţilor (ajunul zilei legate de numele sf. Grigorie, patronul studenţilor) — mulţimea studenţilor umplea spaţiul rezervat ţinerii bîlciurilor cracoviene. Reprezentaţii teatrale improvizate alternau cu dansurile şi cîntecele studenţeşti.

Iată unul din aceste cintece, care figurează în opera istorică populară a compozitorului polonez contemporan Szeligowski — „Răscoala studenţilor" (*Bunt zakow*) * :

Un alt exemplu este *Breve regnum* („Scurta domnie") ** [75]. Această lucrare interesantă, comunicată de prof. Jachimecki, este o mărturie a înaltului nivel al artei muzicale a studenţilor, care scriau nu numai cîntece pe o singură voce, ci şi lucrări polifonice :



Se pare că această melodie era destinată să slăvească „scurta domnie" (de opt zile) a aşa-numitului „rege al studenţilor". Acest „rege", ales de o corporaţie studenţească, era însărcinat să organizeze un chef care dura opt zile şi opt nopţi, iar apoi primea o bătaie de la propriii săi tovarăşi.

Ritmul de marş al acestei lucrări se află în deplină concordanţă cu caracterul ei : ea este un *conductus,* în care repetarea unor cuplete vocale alternează cu intercalări instrumentale.

Datorită orientării sale progresiste, repertoriul muzical al studenţilor era obiectul unui şir neîntrerupt de persecuţii din partea autorităţilor catolice.

---

* Szeligowski a studiat amănunţit viaţa studenţilor cracovieni şi mai ales muzica lor şi a inclus în opera sa o serie de melodii, care reproduc aproape întocmai — în ceea ce priveşte caracterul lor — melodiile studenţeşti.

** Acest cîntec s-a păstrat într-un manuscris din biblioteca familiei Krasinski (datînd aproximativ din anul 1430).

La Cracovia existau şi mari organizaţii muzicale, cum erau capela regală, „Capela rorantiştilor“ [76] menţionată mai sus şi o serie de capele muzicale ale magnaţilor polonezi care făceau pe mecenaţii.

Muzica era predată nu numai în şcolile mănăstirilor şi ale catedralelor, ci şi la universitate, unde *toţi profesorii erau polonezi.* Afară de aceasta, se studia muzică în capelele din care făceau parte studenţi de origine orăşenească şi ţărănească.

Capela curţii regale, înfiinţată la sfîrşitul secolului XV *, avea în efectivul ei compozitori polonezi de frunte, între care Waclaw din Szamotuly, Marcin din Lwow, Mikolaj Gomólka şi excelenţi interpreţi ** — cîntăreţi şi instrumentişti virtuozi — precum şi muzicieni veniţi din diferite ţări. Întîlnim aici italieni, olandezi, unguri, germani ***. Dirijor al capelei era Jurek Jasinczec (poreclit pur şi simplu „Clericul“) — „un muzician posedînd o cultură umanistă specială, plin de temperament şi entuziasm şi un virtuoz al lăutei şi al harpei“. Tînărul cleric „a devenit curînd muzician al curţii, influent şi indispensabil“, — astfel îl caracterizează Polinski pe Jasinczec [79]. Ulterior, Jasinczec a căpătat titlul de magistru al capelei curţii şi a purces cu multă energie la reorganizarea capelei în conformitate cu cerinţele cele mai exigente din vremea sa.

Muzicanţii curţii primeau un salariu considerabil pentru acea vreme şi se remarcau prin bogăţia echipamentului, care îi deosebea de toţi ceilalţi muzicanţi ****.

Repertoriul capelei curţii era extrem de bogat şi de impresionant. Se pare că el era alcătuit din cîteva sute de lucrări polifonice religioase şi laice; misse, motete, madrigale, villanelle de Janequin, Adrian Willaert, Gombert, Orlando Lasso — într-un cuvînt, din lucrări ale celor mai cunoscuţi maeştri francezi, italieni, germani şi olandezi, precum şi din numeroase compoziţii de autori polonezi (Waclaw din Szamotuly şi mai mulţi anonimi).

La fel cum regele francez Ludovic XIV dispunea — pe lîngă o orchestră mare — şi de orchestra sa personală, tot aşa şi regele Sigismund II, nevrînd să se despartă de capela sa, lua cu sine, în călătorie, o parte din orchestră, şi anume, pe „detişti“, adică numai pe instrumentiştii care cîntau la suflătorii de metal (instrumente numite în limba polonă *dety*) cu alte cuvinte, pe trompetişti *****.

---

* După Chibinski, această capelă a fost fondată între anii 1480—1490. Într-un articol publicat mai tîrziu, *Z dziejow muzyka polskie do XVIII w.* („Din istoria muzicii poloneze înainte de secolul XVIII“), el se mulţumeşte să indice secolul XV [77].

** Polinski citează 42 de nume de instrumentişti polonezi, afirmînd că această listă este departe de a fi completă. Afară de aceasta, trebuie avut în vedere faptul că din corul capelei făceau parte şi vreo 15 băieţi.

*** Polinski citează nume de muzicanţi străini care lucrau în capela curţii. Dintre aceştia, trebuie să-l menţionăm pe vestitul lăutist ungur Valentin Bakfark (1507—1576). Despre el circula pe atunci o zicală: „Nu oricine are curajul să ia lăuta în mîini după Bakfark“ [78].

**** Compozitorii, organiştii, cîntăreţii la lăută şi toţi soliştii mai importanţi, precum şi capelanii, primeau „veşminte de culoare purpurie şi — conform tradiţiei — berete. Flautiştii germani purtau costume din postav roşu, caftane din brocart cafeniu şi berete din catifea neagră“ [80].

***** De altfel, se întîmpla ca, în timp ce era plecat din Cracovia, regele să cheme la el întregul efectiv al capelei. Acest lucru s-a întîmplat, de exemplu, în anul 1568, în timp ce regele Sigismund II se afla la Knyszyn [81].

După capela curții regale, trebuie să ne ocupăm și de „Capela rorantiștilor", care a fost organizată pe lîngă biserica din Wawel. Această capelă, fondată de Sigismund I în anul 1540, și-a inaugurat oficial activitatea abia în toamna anului 1543 : se pare că au fost necesari trei ani pentru pregătirea temeinică a unui repertoriu corespunzător. „Capela rorantiștilor" era alcătuită dintr-un preot care îi conducea activitatea și era în același timp regentul corului, din nouă cîntăreți (capelani) și un dascăl * [82].

În ocazii solemne, numărul cîntăreților era mărit, ajungîndu-se la un efectiv de 12 voci de sopran, 6 voci de alto, 8 tenori, 5 bași și 12 voci „intermediare" [84].

Funcțiunea „Capelei rorantiștilor" era analoagă cu aceea a Capelei sixtine din Roma. Și repertoriul prezenta multe analogii. „Capela rorantiștilor" executa lucrări de Palestrina, Victoria, Orlando Lasso, Goudimel, Sermisy, Gombert, Anerio, Viadana : aceasta reiese din materialele de note care s-au păstrat.

Capela avea și obligația de a executa în timpul serviciului religios cele mai remarcabile, mai „alese" lucrări de muzică polifonică. Mai mulți cercetători socot că înființarea capelei a fost factorul care a determinat acea cotitură în viața muzicală a Poloniei, despre care am vorbit. După părerea noastră, această opinie are tendința să simplifice starea reală de lucruri. Ne socotim îndreptățiți să afirmăm că înființarea „Capelei rorantiștilor" nu a fost cauza, ci consecința interesului sporit față de muzică în cel de-al cincilea deceniu al secolului XVI.

Au fost renumite și unele capele particulare ale magnaților polonezi — de exemplu, capela familiei Gorski [85] (s-au păstrat informații în legătură cu concertele date de această capelă, în februarie 1502, la curtea regelui Poloniei), trompetiștii prințului Konrad Mazowiecki, orchestra familiei Jazlowiecki, capela lui Zygmunt Myszkowski, aceea a fraților Zielinski, a episcopilor din Kujaw [86] ; de asemenea, erau cunoscute capela episcopului Wojciech Gniewosz și multe altele [87].

Curtea cancelarului polon Jan Zamoyski era vestită pentru excelenta sa orchestră și pentru numeroșii săi cîntăreți. La curtea lui Zamoyski muzica trebuia să cînte și în orele de odihnă. Duminicile și în zilele de sărbătoare, orchestra se afla la dispoziția preotului parohiei, acompaniind cîntatul bisericesc. Orchestra cînta și cu ocazia primirilor solemne și a procesiunilor.

La reședința lui Zamoyski din Cracovia aveau loc și reprezentații muzical-teatrale — încă înaintea primelor spectacole de operă din Italia

* Capela a căpătat această denumire datorită faptului că repertoriul ei includea așa-numitele misse „Rorate", cărora, după cum am arătat, le corespundea un stil special al creației muzicale și, respectiv, al interpretării noilor intercalări muzicale introduse în secțiunile „Rorate" (rorare înseamnă în limba latină „a stropi"). Pe atunci, missele „Rorate" erau „la modă" în păturile culte ale societății (v. de asemenea capitolul consacrat culturii muzicale a Cehiei).

De-a lungul celor cîteva secole de existență (pînă la împărțirea Poloniei), „capela rorantiștilor a avut 17 regenți, între care s-au numărat activiști muzicali și compozitori de frunte, ca Mikolaj din Poznan, Krzystof Borek, Tomasz Szadek, Mikolaj Zielenski [83].

(de exemplu, în anii 1582—1583) [88]. Jan Kochanowski a caracterizat pregnant în lucrările sale rolul muzicii în capelele mecenaților polonezi * [89].

Dacă aceasta era situația la curtea regelui și la acelea ale marilor magnați, activitatea muzicală era aproape la fel de intensă și în mijlocul populației orășenești înstărite. Aproape în fiecare casă burgheză mai bogată se întîlnea fie un pozitiv, fie un regal, fie o lăută sau un clavicord [90]. Chybinski, care a studiat inventarele particulare, păstrate în arhiva municipală din Cracovia, constată că numeroase familii de negustori posedau instrumente muzicale variate. În inventarul din anul 1577 al unui oarecare Jacobi Ellendi Augustani, negustori din Augsburg, figurează 5 cornete, 10 instrumente cu ancie, 11 flaute elveține, 10 clarinete, 16 fluiere, 24 de flaute etc. [91].

Consiliul municipal al Cracoviei întreținea o orchestră. Și în rîndurile meseriașilor din oraș se desfășura o viață muzicală însuflețită. Muzicanții din acest mediu au creat o „breaslă" specială a muzicanților, avînd un „statut" propriu, ratificat de regele Sigismund II în anul 1549 [92].

XI

Însă Cracovia nu era unicul focar al culturii muzicale poloneze. Se cuvine să fie menționate și alte centre muzicale, ca Lublin, Poznan, Gniezno, iar dintre orașele mai mici Glogow, Opawa și altele.

Jan Kochanowski vorbește în repetate rînduri despre răspîndirea activității muzicale în cele mai diferite pături sociale din Polonia : „Cîntă marinarul dus de vînt în țări străine ; cîntă plugarul sărman, chiar cînd greaua muncă îl doboară..."

Orașul Lublin, întemeiat în secolul XIV, era renumit nu numai pentru excelentele sale monumente arhitectonice, ci și pentru arta sa muzicală. La mănăstirea Krasnik s-au păstrat monumente rare ale polifoniei poloneze, un tratat de cînt și tabulaturi de orgă. A fost stabilit că Jan din Lublin — cunoscutul autor al celei mai mari tabulaturi de orgă din Europa — făcea parte, în anul 1540, din confreria acestei mănăstiri. Se pare că, aici, el a pus bazele unei școli de organiști ; nume de organiști din Krasnik se întîlnesc în manuscrise pînă în secolul XVII inclusiv [93].

Un focar tot așa de vechi al culturii muzicale poloneze a fost orașul Poznan, unde, încă în 1346, a murit unul dintre primii compozitori polonezi al căror nume ne este cunoscut — Jam Kempa-Lodzia, episcop al Poznanului [94].

La biserica Maria Magdalena, întemeiată în anul 1303, se preda cîntul bisericesc pe timpul lui Paul de Rawa, episcop al Poznanului și rector al școlii de pe lîngă această biserică. Această mărturie datează din anul 1545 [95].

Lîngă catedrala din Poznan exista încă în secolul XV o clădire încăpătoare numită „psalteria", unde locuiau cîntăreții catedralei, așa-numiții „psaltericști". Încăperi speciale ale „psalteriei" erau rezervate pentru

* Un proces intentat în anul 1612 de cei trei frați Zielinski unchiului lor, pentru însușirea unor bunuri mobile, între care și o seamă de instrumente muzicale, ne permite să ne facem o idee asupra efectivului orchestrei familiei Zielinski. Această orchestră cuprindea un regal, 4 corni, 3 serpente, 5 bombarde, 6 cimpoaie, 12 viori „de diferite voci", 2 chitare, 2 lăute, 2 clavicorduri ș. a. [96].

lecțiile de cînt, precum și pentru repetițiile necesare. Un regulament ratificat de consiliul catedralei din Poznan în anul 1467 prevede să li se distribuie zilnic cîntăreților elevi cîte o baniță mică de făină, ca plată pentru repetiții și pentru cîntatul în catedrală. La începutul secolului XVII, episcopul Andrzej Szoldarski a alocat o sumă considerabilă pentru întreținerea a nouă cîntăreți bisericești și a comandat pentru catedrală o orgă care, după mărturia contemporanilor, era socotită una din cele mai bune [96].

Din nefericire, un șir de incendii a distrus catedrala din Poznan împreună cu orga.

La Gniezno — orașul de reședință al arhiepiscopului primat al Poloniei — s-au păstrat pînă recent cărți de muzică bisericească de dimensiuni impresionante, după care cînta pe vremuri corul catedralei. Se pare că cea mai veche culegere de cîntări gregoriene care se executau în Polonia a fost întocmită la Gniezno [97].

Aici a activat ca organist și regent al capelei Mikolaj Zielenski, unul dintre cei mai de seamă compozitori polonezi de la sfîrșitul secolului XVI și de la începutul secolului XVII.

La Varșovia existau, încă în prima jumătate a secolului XVI, capele de curte și bisericești. În anul 1543, dirijor al capelei bisericii sf. Jan era Wasilowski. La Varșovia existau asociații și internate muzicale; se cunoaște chiar și locul unde era situat internatul confreriei muzicale. La capela ultimului prinț al Mazoviei, Janusz, a activat Mikolaj Barzy, căruia — după cum reiese din documente — i-a fost dăruit, în anul 1526, un petic de pămînt în împrejurimile orașului Czekanow [98]. Varșovia a trecut pe primul loc din punctul de vedere al activității muzicale după înființarea în acest oraș, de către regele Sigismund III, a vestitei catedrale a curții, socotită una din cele mai bune în Europa. Din această capelă au făcut parte compozitori și virtuozi remarcabili, polonezi și străini: primul ei dirijor a fost Christoph Klabon, urmat de cunoscutul madrigalist italian Luca Marenzio (n. aprox. în 1550, mort la Roma în 1599), care a vizitat Polonia spre sfîrșitul secolului XVI, însă a fost nevoit să plece de aici din cauza climei prea aspre * [99].

Însă, afară de capela „coroanei" din Varșovia, Sigismund mai avea și o capelă militară „lituaniană", alcătuită din suedezi, lituanieni, ruteni și polonezi. Reședința acestei capele era orașul Grodno.

Din dările de seamă ale vistiernicului, reiese că în anul 1592 capela „coroanei" lui Sigismund III număra 38 de persoane. Ea costa 12.124 florini pe an, în timp ce capela lituaniană revenea la 2.608 florini anual. Din punctul de vedere al naționalității, în capela „coroanei" cei mai numeroși erau polonezii, pe locul al doilea situîndu-se italienii [101].

Dar și în orașele mici ale Poloniei se desfășura o viață muzicală mai mult sau mai puțin intensă. Cînd Sigismund, viitorul rege al Poloniei, a sosit la Glogow în anul 1502, „el a descoperit în acest orășel un remarcabil virtuoz al pozitivului, o orchestră de trompetiști a unui nobil numit Pampowski, o orchestră de coarde și o bună cîntăreață la lăută..." [101a].

În ce privește focarele muzicii religioase, „fiecare catedrală mai mult sau mai puțin bogată, fiecare mănăstire mai mult sau mai puțin

* Capela pe care Sigismund III a luat-o cu el în călătoria sa în Elveția, din anul 1592, era alcătuită din instrumentiști (flautiști, cîntăreți din lăută, organiști, trompetiști, doi toboșari) și dintr-un cor numărînd 9 cîntăreți adulți și 6 băieți soprani [100].

înstărită și aproape toate colegiile bisericești aveau propria lor capelă. Catedrala din Cracovia dispunea de două capele sau chiar, propriu-zis, de trei".

Cunoscuta mănăstire Jasna Gora (Clari Montis) era din vremuri vechi obiectivul unor pelerinaje continui. Aici veneau pelerini nu numai din întreaga Polonie, ci și din țările vecine. Un oarecare mareșal de Gebrian, care a însoțit-o în Polonia pe Maria Luiza de Gonzaga, scrie în însemnările sale, după vizitarea mănăstirii din Czestochowa : „Într-acolo de îndreaptă, ca niște oști, purtînd crucea în loc de drapel, mulțimi de pelerini catolici din Silezia, Moravia, Cehia și Ungaria". Mănăstirea din Czestochowa avea un cor numeros format din călugări și călugărițe, dirijat de un maestru angajat special ; acesta era, adesea, un muzician renumit [102].

Ar mai putea fi citate numeroase alte mărturii ale existenței unei vieți muzicale înfloritoare în Polonia secolelor XVI—XVII.

XII

Alături de muzica vocală corală, în Polonia a fost larg răspîndită, încă pe la sfîrșitul secolului XV, dar mai ales în secolul XVI, muzica instrumentală — atît solistică, cît și pentru ansambluri.

Regele Olbracht avea o orchestră militară formată din șapte instrumentiști (anul 1491), condusă de un oarecare Jan Bojar. Succesorul lui Olbracht, Aleksander Iagello, folosea o orchestră cu un efectiv numeros, precum și cîntăreți și instrumentiști soliști. Astfel, în anul 1502, în orchestra curții cîntau flautiști, trompetiști, interpreți la alte instrumente de suflat și un timpanist. Cunoscutul compozitor polifonist Heinrich Finck era compozitor al curții, iar după unele date, și dirijor. Sînt cunoscute și numele unor cîntăreți, ale unor lăutiști și ale altor instrumentiști ai curții.[103]

Regele Sigismund a organizat la Buda, capitala Ungariei, încă pe vremea cînd era principe moștenitor, o curte poloneză, unde muzica juca un mare rol ca mijloc de distracție. El poseda o orchestră proprie, alcătuită din lăutiști, trompetiști și toboșari ; afară de aceasta, la curtea lui se produceau virtuozi polonezi, unguri și țigani *.

În secolul XVI, nu numai magnații polonezi, ci și orășenii bogați angajau, pentru baluri și petreceri familiale, cîntăreți și instrumentiști virtuozi.

Astfel, în casa unui oarecare Bar, burghez din Cracovia, muzica răsuna de dimineață pînă noaptea tîrziu, fiind executată uneori de orchestre întregi.

Erau extrem de frecvente recitalurile susținute de diferiți soliști virtuozi. În arhivele curții, ale magnaților polonezi și ale orășenilor bogați, precum și în mărturiile contemporanilor, se întîlnesc la tot pasul

* Era deosebit de renumit un rutean cu numele de Ciurilo, care era în același timp confidentul, partenerul la jocul de șah și banduristul regelui, iar în caz de nevoie, i se încredințau și misiuni diplomatice [104].

nume de flautiști, trompetiști, cîntăreți din lăută, claveciniști și alți instrumentiști, fără a mai vorbi de organiști. Organistul — figură proeminentă în muzica cultului catolic — ocupa pe atunci un loc de cinste în muzica laică, atît în Polonia, cît și în întreaga Europă.

Cele mai vechi informații în legătură cu interpretarea instrumentală se referă tocmai la muzica de orgă. Astfel, a fost stabilit că în jurul anului 1434, un oarecare călugăr franciscan a construit la Torun o mare orgă, cu 22 de tuburi. Puțin înainte de anul 1483, un meșter a construit la Wroclaw o orgă, din donația unui episcop din Kujaw. În anul 1512, la Gniezno funcționa atelierul de orgi al lui Stanislaw Zielik. Un atelier similar exista și la Brest Kujawsk. S-au păstrat informații și în legătură cu organiști, mai ales cu începere din vremea regelui Sigismund I. Dintre muzicanții din anturajul regelui, sînt menționați organistul regal Grisimek, un organist anonim al unui cardinal, și italianul Caetana din Ferrara, care era nu numai organist, ci și dirijor la teatrul curții. Se pare că el a fost chemat din Italia de soția lui Sigismund, prințesa italiană Buona Sforza [105].

Din capela de curte a lui Sigismund II făcea parte și organistul Sobiek. S-au păstrat informații din care reiese că în anul 1568 Sigismund II, aflîndu-se temporar la Knyszyn, a chemat aici pe Marcin, organist al curții. Maestrul Mikolaj din Chrzanow (al cărui nume figurează în tabulatura lui Jan din Lublin, fiind trecute numai inițialele : N. Ch.) a ocupat între anii 1518 și 1555 postul de organist al capelei din Wawel [106].

După anul 1565, la Polock a fost construită o orgă cu 60 de tuburi, trei claviaturi și pedale, lucrată de italianul Casparini și de alți meșteri.

În Polonia a luat o mare amploare și confecționarea instrumentelor muzicale, unele din acestea fiind noi, de construcție încă necunoscută ; ele erau mult căutate și dincolo de hotarele Poloniei.

În secolul XVI erau vestite atelierele constructorilor polonezi de lăute, care existau încă începînd din secolul XV. Dintre maeștrii care confecționau lăute ne sînt cunoscuți Bartlomiej (Kinkemecher), Marcin Groblicz (cel Bătrîn), Belizarjusz Dankwart. Instrumentele lor erau exportate și vîndute alături de instrumentele renumitului meșter italian Maggini din Brescia.[107]

Din documentele istorice reiese că în Polonia erau răspîndite în epoca Renașterii clavecine, portative, viori, instrumente de tipul oboiului *(szalomaje)*, flaute, fagoturi *(pomorty)*, cornete, regale, viole d'amore, viole bas, lăute bas, corni, timpane și alte instrumente.

Paralel cu muzica, ia amploare și activitatea editorilor de note. În Polonia pătrund rapid sistemele de tipărirea notelor ale meșterilor italieni (Petrucci) și francezi (Attaingnant). În prima jumătate a secolului XVI, la Cracovia iau ființă tipografii, conduse mai întîi de străini, iar apoi și de polonezi : Lazarz Andrysowicz, Mikolaj Schufenberg [109].

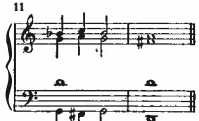
La Torun, Wilno și Gdansk se înființează tipografii, care imprimă cancionaluri și foi volante cu cîntece ; acestea din urmă erau mult căutate. Pe astfel de foi se tipărea uneori numai textul, specificîndu-se totodată pe melodia cărui cîntec răspîndit trebuia să se cînte.

În ceea ce privește informațiile în legătură cu muzica instrumentală a Renașterii poloneze, ni s-au păstrat nu numai numele unor instrumentiști de seamă și documente în genul inventarelor, al listelor de instrumente cumpărate etc. : au ajuns pînă la noi și notații de lucrări instrumentale din acea vreme.

Este vorba în primul rînd de cele două tabulaturi de orgă pe care le-am mai menționat : tabulatura de orgă a lui Jan din Lublin (Jan z Lublina), canonic din Krasnyk (după cum este arătat în foaia de titlu : „Tabulatura Joannis de Lyublyn, canonic (orum) Regularium de Crasnyk 1540") și tabulatura de orgă datînd din anul 1548 și aparținînd „Mănăstirii sf. duh" din Cracovia [110].

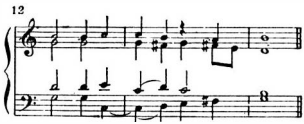
Primul manuscris prezintă un interes deosebit. Acest in-folio voluminos conține un tratat introductiv de 260 de pagini și numeroase reguli practice de teorie muzicală și mai ales de polifonie (aproape 800), ilustrate prin exemple de note ; urmează o culegere impresionantă de lucrări muzicale. Această tabulatură se deosebește de lucrările similare din aceeași perioadă atît prin dimensiunile ei și prin alegerea lucrărilor muzicale, cît și în ceea ce privește concepțiile autorului. Acestea din urmă îl situează pe autorul tabulaturii printre cei mai înaintați teoreticieni ai vremii sale. Spre deosebire de Gaffurio, Ornitoparchus și alte cîteva autorități în domeniul teoriei muzicale, Jan din Lublin consideră terța, sexta și decima (mari și mici) drept consonanțe *perfecte* *. El permite succesiunea, în număr nelimitat, a terțelor și sextelor paralele și aplică în domeniul armoniei o serie de inovații îndrăznețe pentru acea vreme, mergînd mai departe chiar decît compozitorii spanioli Bermudo și Tomás Santa Maria, cunoscuți ca novatori în acest domeniu. El manifestă o atitudine liberă, de loc dogmatică, față de modurile bisericești (naturale), nepregetînd să calce multe reguli respectate cu sfințenie de Glareanus și chiar de Zarlino. Jan din Lublin se apropie de înțelegerea raporturilor modal-armonice de bază. Astfel, de exemplu, el dă într-o cadență o succesiune a treptelor IV—V—I :

11



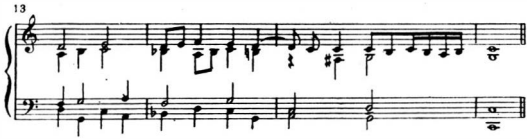
Un procedeu neobișnuit pentru acea vreme este utilizarea notelor de pasaj disonante :

12



* Este caracteristic faptul că remarcabilul umanist și teoretician muzical Georg. Liban, care a trăit la Cracovia în aceeași perioadă, trecea terța și sexta în categoria consonanțelor *imperfecte*.

La Jan din Lublin se întîlnesc formule armonice pline de culoare :

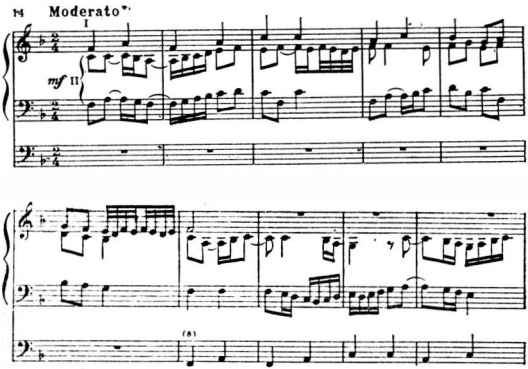


Jan din Lublin poseda un simţ fin al modulaţiilor şi-şi bătea joc fără cruţare de pedanţii rutinieri, care rămîn credincioşi cu încăpăţînare unor reguli învechite *.

Culegerea de lucrări muzicale incluse în tabulatura lui Jan cuprinde prelucrări de coraluri, imnuri, motete, misse şi secţiuni de misse, precum şi *piese instrumentale* (de exemplu, 21 de preludii pe patru voci).

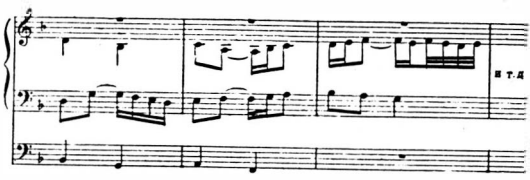
Aceste din urmă lucrări sînt în majoritatea cazurilor transcripţii instrumentale ale unor lucrări vocale răspîndite, trăgîndu-şi originea de multe ori din cîntecul popular.

În tabulatura lui Jan din Lublin se întîlnesc, alături de piesele instrumentale, preludii de coral în care, la vocea superioară, este folosită o melodie populară tipică **, larg răspîndită în colindele de crăciun :



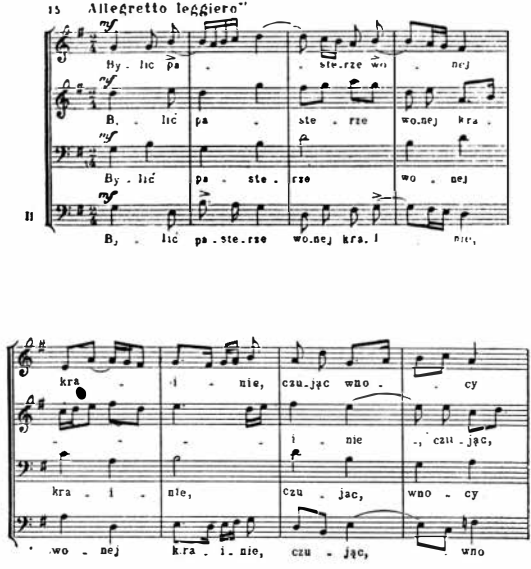
* În această privinţă autorul îi lasă în urmă pe alţi compozitori polonezi contemporani cu el ; dintre aceştia, cel mult Mikolaj Gomólka se află în avans faţă de el.

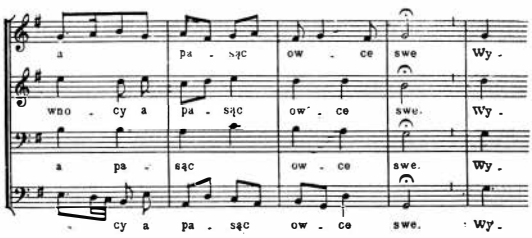
** Iată acea melodie populară :



Un colind asemănător este folosit într-un cor pe patru voci din cancionalul lui Zamoyski (aprox. din anul 1538) — v. exemplul 15 a.

În ambele aceste exemple este *evidentă* baza de dans popular, caracteristică pentru multe lucrări polifonice instrumentale și vocale aparținînd muzicii poloneze profesionale din secolul XVI :



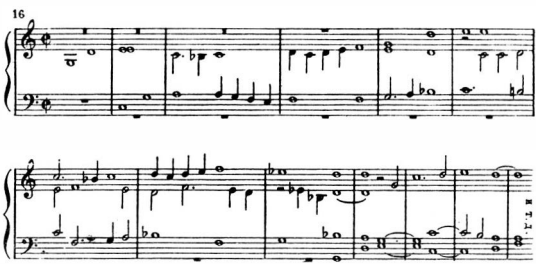


Merită o atenție deosebită *muzica de dans* care se întîlnește printre lucrările instrumentale ale tabulaturii lui Jan din Lublin : acestea sînt primele notații de muzică de dans cunoscute nouă.

Ambele tabulaturi — în special aceea a lui Jan din Lublin — conțin o serie de lucrări ale marelui organist și compozitor polonez, umanistul Mikolaj din Cracovia (Mikolaj z Krakowa). În legătură cu viața acestuia nu ni s-au păstrat nici un fel de date[111].

În tabulatura cracoviană figurează 4 lucrări aparținînd acestui maestru, iar în tabulatura lui Jan din Lublin întîlnim 18 lucrări vocale polifonice ale lui Mikolaj din Cracovia, în transcripție pentru orgă. Majoritatea acestor lucrări au texte latine cu conținut religios, însă întîlnim altele cu textul în limba polonă ; în două cazuri, textul este laic.

Cîntecul-motet „Veselește-te, coroană a Poloniei" *(Wesel sie Polska Korona)* este o lucrare polifonică bazată pe imitație :



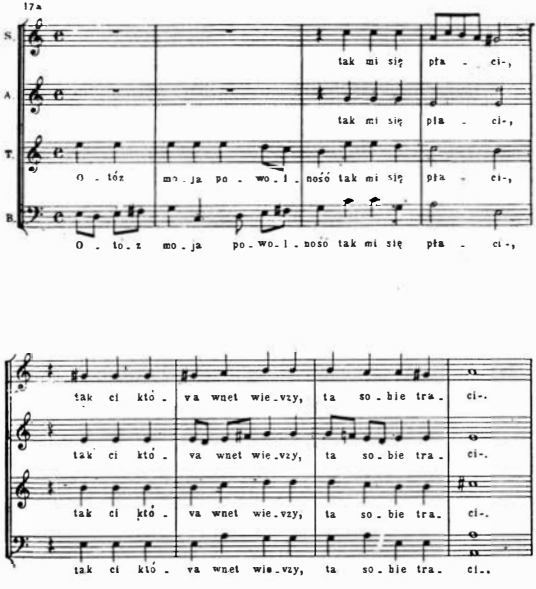
Mikolaj din Cracovia vădește multă libertate și flexibilitate în folosirea imitațiilor, realizînd un contrast caracteristic prin includerea unei muzici denumite „Fidel" *. Aceasta pare a fi partea a doua a motetului,

* Jachimecki presupune că termenul „fidel" a fost folosit în cazul de față de compozitorul polonez în același înțeles în care au fost utilizați mai tîrziu termenii italieni *allegro* sau *adagio* [113].

care contrastează cu prima atît ca factură (omofonică, în timp ce prima parte a motetului este de factură polifonică), cît şi ca atmosferă. În acest plan, „Fidelul" reprezintă un fel de „postludiu" vesel al primei părţi, care are un caracter serios, sobru.

Un alt cîntec în genul madrigalului sau al frottolei, poartă menţiunea : „Dar deasupra mea e Venus" (*Alec nade mna Wenus*) *.

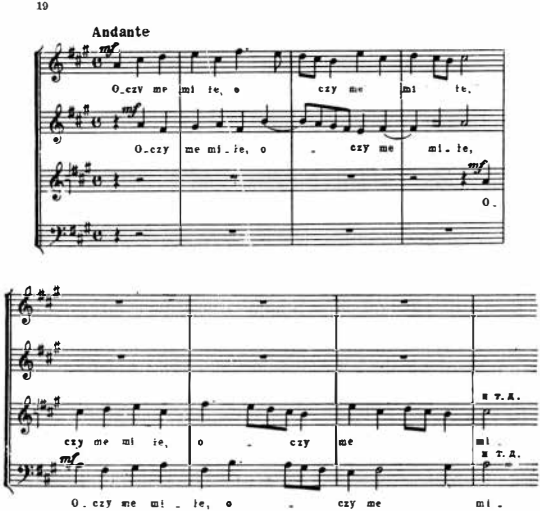
Dăm un fragment din acest cîntec :



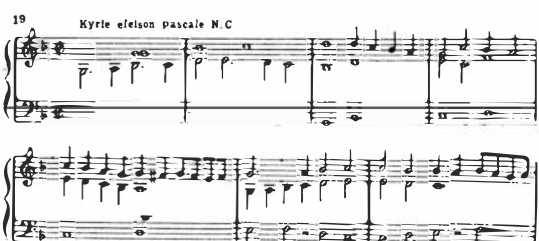
În ce priveşte tipul şi structura acestei piese, părerile muzicologilor polonezi sînt deocamdată împărţite. Secţiuni cu factură omofonică alternează cu secţiuni polifonice ; este posibil ca ele să fi fost încredinţate, respectiv, vocii şi instrumentelor. Şi această lucrare poate fi considerată bipartită, dacă socotim că secţiunea cu menţiunea „vesel" este partea întîi.

* Textul începe cu cuvintele : „Iată aşa dar libertatea mea !"

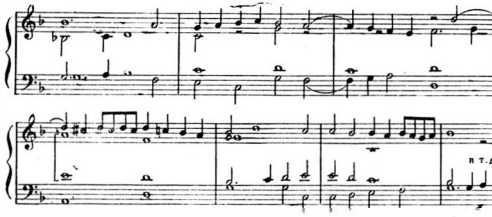
În tabulatura lui Jan din Lublin atrage atenția un madrigal într-o factură polifonică iscusită, cu un text liric caracteristic pentru piesele de acest gen : „Dragii mei ochi" * :



Marea măiestrie contrapunctică a lui Mikolaj din Cracovia se vădește în parafraza la un Kyrie pascal, cu ornamentații instrumentale, pe melodia cîntecului „Mîntuitorul nostru", larg răspîndit în Polonia :



* „Dragii mei ochi, nu fiți triști pentru că nu vedeți fericirea voastră. Nu dezvăluiți durerea mea. Speranța să vă consoleze tristețea. Știți prea bine că în curînd o veți vedea pe iubita voastră".

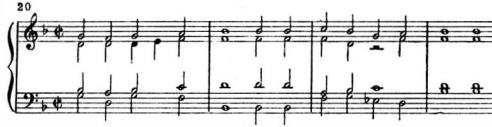


Sînt de un deosebit interes cele 36 de dansuri incluse în tabulatura lui Jan din Lublin. Autorul unora din ele este fără îndoială Mikolaj din Cracovia *.

Unele dintre dansurile lui Mikolaj din Cracovia sînt de curte, altele sînt orășenești și populare (mai detaliat v. lucrările lui Z. Lissa și J. Chominski) [114]. Este important faptul că trăsăturile naționale populare se afirmă cel mai timpuriu și cel mai hotărît în dansurile populare și în cele orășenești.

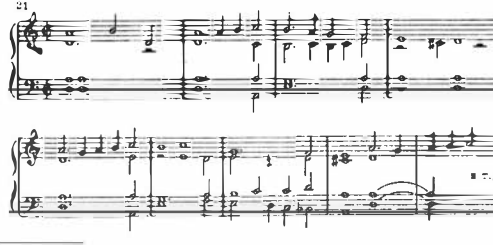
Este neîndoielnic faptul că Mikolaj din Cracovia a introdus în lucrările sale multe elemente împrumutate din creația muzicală democratică — atît sătească (melodia de dans pe cuvintele „M-am înțepat într-un spin" — *Zaklulam sie tharniem*) : [115]

20



cît și orășenească (de exemplu, melodia de dans pe textul „Cizmarul merge pe stradă" — *Szewczyk idzie po ulicy szydelka noszac*) :

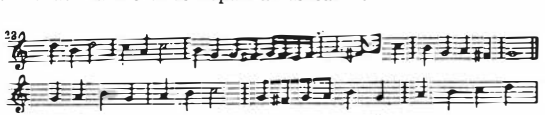
21



* Aceasta reiese dintr-o însemnare care figurează în tabulatură : „Urmează dansurile lui Mikolaj din Cracovia".

Cel mai remarcabil dintre dansurile lui Mikolaj din Cracovia este „Dansul haiducesc", cunoscut în Polonia încă din secolul XV.

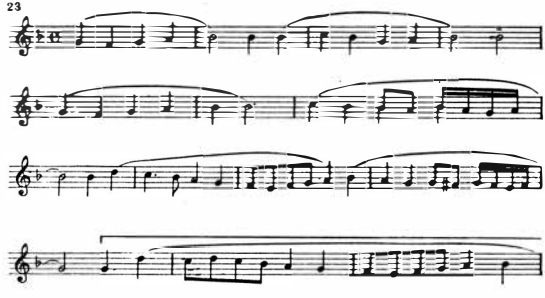
În melodia acestui dans haiducesc se percep clar ritmuri şi intonaţii înrudite cu acelea ale unui hopak ucrainean * :



* Полностью и с гармонизацией этот пример приведен под № 94 на стр. 467—468

Aceste trăsături populare contrastează oarecum cu cadenţele şi terminaţiile caracteristice pentru lucrările destinate lăutei şi instrumentelor cu claviatură din acea vreme. Numele de „Haiducesc" *(Hajducki)* ne permite să presupunem că intonaţiile acestui dans au fost împrumutate din muzica maghiară sau din cea slavă sudică, balcanică **. Este însă posibil ca această melodie să fi fost auzită de Mikolaj din Cracovia de la vreun „haiduc" *** ucrainean, aflat în serviciul unui nobil polonez.

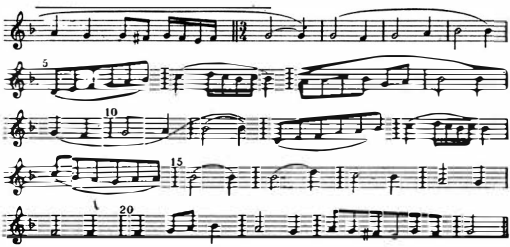
Şi în alte dansuri ale lui Mikolaj din Cracovia găsim intonaţii caracteristice pentru cîntecul slav — adesea, pentru cel rus. Iată exemple tipice [115]a :



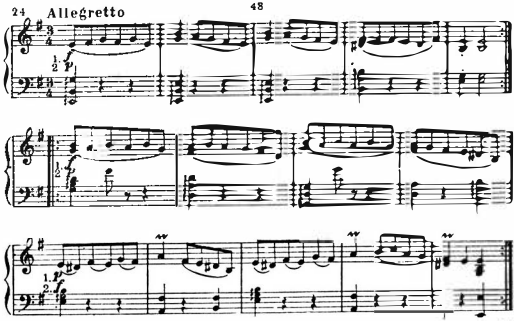
* Acest exemplu este dat în întregime, cu armonizarea respectivă, la nr. 94 din pag. 477—478.

** Ounoscutul folclorist K. V. Kvitka a emis ipoteza că o serie de melodii maghiare ar fi înrudite cu cele ucrainene.

*** Aici, termenul de „haiduc" are un alt înţeles decît la romîni şi la slavii sudici : în Polonia erau numiţi astfel călăreţii din slujba nobililor şi a magnaţilor (N. trad.).



Tot un caracter slav are şi dansul unui autor necunoscut, cu denumirea caracteristică „smuls" *(Wyrwany)*, găsit într-o tabulatură de lăută din secolul XVII. Spre deosebire de dansul „haiducesc" repede, cu ritmul bine subliniat, melodica acestui dans se desfăşoară lin şi măsurat, fiind apropiată de aceea a cîntecelor ucrainene lente :



Însă nu toate dansurile din tabulatura lui Jan din Lublin sînt poloneze ca origine şi caracter : numai opt din ele posedă trăsăturile dansului polonez. Restul au titluri germane, italiene, latine, de exemplu : *Bauerntanz, Corea italica, Corea Hispaniorum, Proportio Ferdinandi* [116] ; aceste denumiri arată clar apartenenţa naţională a fiecăruia din ele.

În documentele păstrate se întîlnesc adesea nume de virtuozi ai instrumentelor de tipul clavecinului. Pe timpul lui Sigismund I, alături de organişti sînt menţionaţi clavecinistul cracovian Marek, cunoscutul virtuoz al virginalului Wirowski, clavecinistul şi virginalistul Rak, poreclit

„cel Bătrîn". Este semnificativ faptul că pe atunci activau clavecinişti nu numai la Cracovia, ci şi în orăşele mici — de exemplu, la Opawa [117].

Pozitivele, regalele şi clavecinele erau răspîndite nu numai în locuinţele marilor magnaţi şi ale nobilimii, ci şi în casele orăşenilor bogaţi.

De la începutul secolului XVI, în Polonia devin vestiţi virtuozii lăutei ; în perioada Renaşterii, acest instrument cu coarde ciupite era deosebit de răspîndit şi de popular, rolul lui fiind pe atunci analog în mare măsură aceluia al pianului din zilele noastre.

Lăutistul virtuoz era una din figurile centrale ale Renaşterii artistice poloneze. Nu din întîmplare cei mai buni poeţi polonezi, în frunte cu Jan Kochanowski, dedicau lăutiştilor renumiţi numeroase epistole, epigrame, epitafe.

Cîntatul la lăută a fost adesea reprezentat în tablourile, frescele, sculpturile şi miniaturile din secolul XVI — de exemplu, într-un triptic al lui Wit Stwosz, pe altarul principal al bisericii din Rytwiany, pe boltile policrome ale bisericilor din Boguszica, Grebienia etc. [118]

Cultura lăutei s-a dezvoltat treptat în Polonia : ea a străbătut un drum destul de lung, înainte de a-şi atinge punctul culminant. Încă în primii ani ai secolului XVI găsim menţiuni în legătură cu cîntăreţi din lăută. Astfel, se întîlneşte numele lăutistului Turek de la curtea lui Sigismund I ; atrage atenţia cazul fostului clavecinist Marek, care a schimbat „la timp" clavecinul cu lăuta*. Se întîlnesc menţiuni în legătură cu cîntăreţii din lăută aflaţi în slujba episcopului din Polock. Din anul 1502 s-au păstrat informaţii din care reiese că lăutişti activau şi în oraşe mici, ca Glogow şi Opawa [120].

În orchestra regală, reorganizată în anul 1520, figurau trei lăutişti. Soţia lui Sigismund I cînta şi ea la lăută.

Nu trebuie aşadar să ne mire faptul că ulterior — pe la mijlocul secolului XVI şi mai ales în a doua jumătate a acestui secol — în Polonia se ridică şi maeştri de frunte ai cîntatului la lăută.

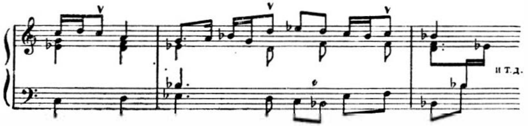
XIV

Cel mai important virtuoz al lăutei, a cărui activitate s-a desfăşurat în Polonia — probabil anterior aceleia a altor mari virtuozi ai acestui instrument — a fost Valentin Greff (Gräf, Gräw), cunoscut sub porecla maghiară Bakfark (sau Bekwark, Bacwarc, „Böckschwanz") **.

Valentin Bakfark, născut în anul 1507 la Braşov, s-a aflat la început în serviciul voievodului Ioan Zapolya (care în anul 1529 a devenit rege al Ungariei) ; acesta i-a acordat lui Bakfark un titlu nobiliar. Mai tîrziu, Bakfark a întreprins călătorii în Franţa şi Italia (aflîndu-se, probabil, în slujba cardinalului de Tournon la Paris şi la Roma) ; între anii 1549—1565

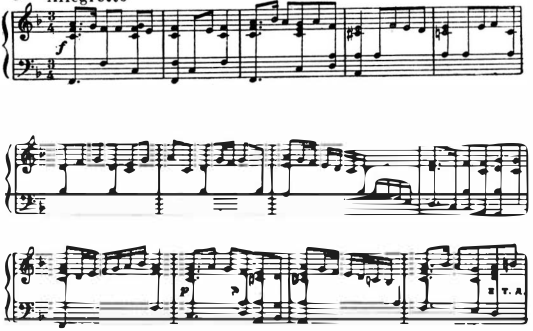
* După ce Marek a început să cînte la lăută, plata lui a fost sporită [119].

** Despre viaţa, activitatea şi creaţia lui se cunosc mai multe amănunte decît în cazul altor maeştri ai aceluiaşi instrument, care au activat în Polonia. Există o monografie documentată a lui A. Koczirz, care precede lucrările lui Bakfark publicate în *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. XVIII, 2 — Österreichische Lautenmusik im 16 Jahrhundert.*



Pentru piesa dansantă *Favorito* a aceluiaşi autor, figurînd într-o tabulatură de lăută din anul 1612, sînt caracteristice ritmul punctat şi folosirea modurilor alternative :

28 Allegretto



Spre deosebire de maeştrii străini Bakfark şi Cato, care, deşi au activat în Polonia, erau originari dintr-o altă ţară, Wojciech Dlugoraj (n. aprox. în 1550, m. aprox. în 1619) s-a născut pe pămîntul Poloniei. El a funcţionat ca lăutist la curtea mecenatului Samuel Zborowski şi la aceea a lui Ştefan Bathori [124].

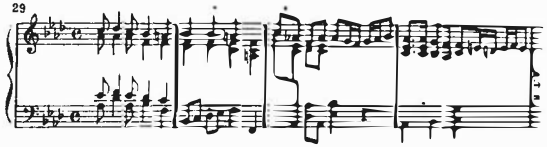
Faptul că faima lui Bakfark, a lui Cato şi a lui Dlugoraj a depăşit cu mult hotarele Poloniei este confirmat de includerea lucrărilor lor într-o culegere cuprinzînd piesele cele mai bune şi cele mai populare din Europa, editată în anul 1603 de un oarecare Jean Baptiste Bésard, cu titlul *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani...* *

---

* Detalii în legătură cu viaţa şi activitatea lui Bésard şi cu culegerea *Thesaurus harmonicus* v. în raportul lui O. Chilesotti la congresul internaţional de istoria muzicii ţinut la Paris în anul 1900 (*Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris... du 23 au 29 Juillet 1900*). Culegerea de materiale în redacţia lui Jules Combarieu a apărut la Paris în anul 1900, cuprinzînd şi o serie de exemple muzicale [125].

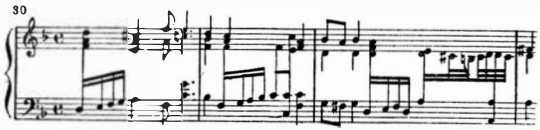
Dintre lucrările lui Dlugoraj, Bésard a inclus în culegerea sa zece villanelle, în care apar cît se poate de clar unele trăsături ale dansurilor naţionale poloneze, de exemplu, un ritm capricios, caracteristic.

29



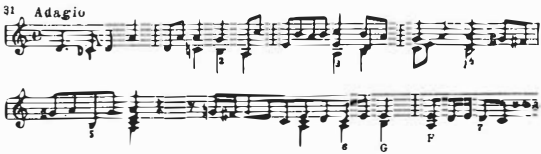
şi prospeţimea armoniei :

30



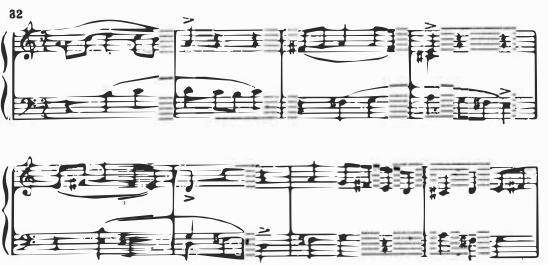
„Fantezia“ cantabilă, care precede dansurile, contrastează prin profunzimea şi expresivitatea sa concentrată, cu vioiciunea mişcării dansurilor care îi urmează :

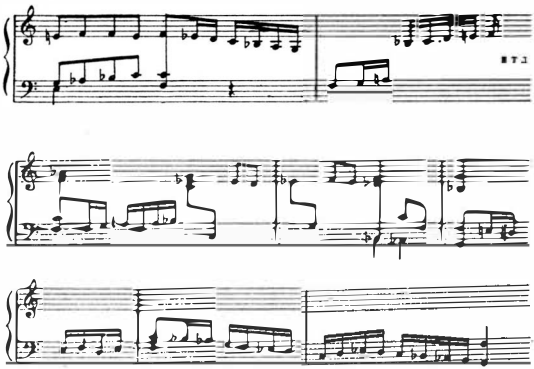
31 Adagio



Unul din cele mai bune dansuri ale lui Dlugoraj este *Volta* în stil slav, construită cu o mare măiestrie şi bazată pe un dialog spiritual al vocilor : vocea inferioară rămîne în urmă şi imită vocea superioară, cu augumentaţie ritmică [128] :

32

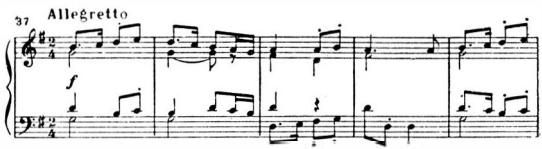


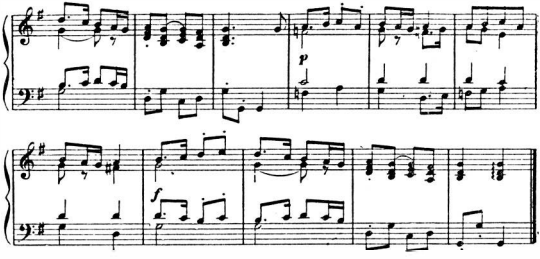


În dansurile sale pentru lăută, care au denumiri larg răspîndite, ca *Gagliarda, Curanta* etc., Jakób Polak introduce trăsături ale muzicii de dans poloneze, ca prospețimea armoniei, modurile alternative și altele. Iată, de exemplu, o curantă :

În general, trebuie subliniată marea măiestrie a compozitorilor polonezi din secolul XVI în ceea ce privește prelucrarea creatoare a genurilor de dans din alte țări.

Un exemplu excelent este un „Dans polonez" *(Taniec Polski)* al unui autor necunoscut, lucrare care figurează în tabulatura de orgă a lui August Nörmiger, datînd din anul 1598 : și aici apar ritmul punctat, intonații slave caracteristice în măsurile 7 și 15 și o „deplasare" modală neașteptată în partea mediană a dansului :





XV

Cel dintîi compozitor polifonist polonez de seamă a trăit în secolul XV. Este vorba de Mikolaj din Radom (Mikolaj z Radomia), care a ţinut pasul cu cei mai îndrăzneţi novatori apuseni din vremea sa ; el a fost un reprezentant plin de originalitate şi îndrăzneală al polifoniei umaniste timpurii în muzica poloneză.

Unica informaţie în legătură cu viaţa şi activitatea acestui compozitor este faptul că semnătura sa a fost descoperită pe nişte documente ale universităţii din Cracovia, datînd aproximativ din anul 1430. Ni s-au păstrat numeroase lucrări religioase ale lui Mikolaj din Radom. Trei lucrări ale acestui compozitor sînt conţinute în aşa-numitul „Manuscris din Petersburg". Merită o atenţie deosebită singura lucrare laică a compozitorului care a ajuns pînă la noi, pentru cînt cu acompaniament instrumental pe două voci şi avînd un text latin. Conţinutul textului ne permite să stabilim data exactă cînd a fost compus acest panegiric : el a fost scris cu ocazia naşterii — la 16 mai 1426 — a lui Cazimir, fiul lui Wladislaw Iagello şi al Sofiei [131].

Pentru Mikolaj din Radom este caracteristic un stil monodic, de recitativ, cu acompaniament instrumental, apropiat de stilul florentin al aşa-numitei *Ars nova ;* de asemenea, el scrie şi într-o factură polifonică pe trei voci.

La Mikolaj din Radom apar unele trăsături autohtone ale polifoniei poloneze, mai ales în structura melodicii sale, şi anume : cantabilitatea intonaţiilor slave, o flexibilitate a ritmului şi a melodiei care nu se întîlneşte decît rar la alţi compozitori aparţinînd acestei perioade din evoluţia polifoniei, o variabilitate a metrului, utilizarea unor valori mari ale notelor pe timpii slabi.

S-au păstrat lucrări religioase polifonice ale lui Mikolaj din Radom, precum şi o lucrare laică din anul 1426, pentru cînt cu acompaniament instrumental, al cărei text latin îi slăveşte pe Wladislaw Iagello, pe soţia acestuia şi pe fiul lor nou-născut.

maniera scriiturii sale relevă năzuința compozitorului de a realiza o armonie bogată și de a păstra echilibrul în combinarea timbrurilor vocilor.

XVI

Abia la capătul celei de-a doua jumătăți a secolului XVI, în arta muzicală poloneză se remarcă o cotitură bruscă în direcția umanismului. În această perioadă se ridică o întreagă pleiadă de compozitori polonezi de frunte, al căror renume a depășit cu mult hotarele patriei lor.

În primul rînd, trebuie numiți Waclaw din Szamotuly, Marcin din Lwow și Mikolaj Gomólka. Fiecare din acești maeștri a avut o individualitate creatoare profund originală și, în același timp, tipică pentru Renașterea muzicală poloneză. Waclaw din Szamotuly, în lucrările sale polifonice de mari proporții, a folosit o scriitură plină de culoare și expresivitate, iar cîntecele religioase legate de protestantism — care ajunsese pe atunci în Polonia la o mare răspîndire — a recurs la trăsături stilistice mai simple, mai limpezi. Mikolaj Gomólka, scriind muzică pe textul psalmilor lui Kochanowski, a creat remarcabile piese lirice, pline de o simțire profundă și captivînd prin excepționala lor expresivitate și prin simplitatea lor plină de farmec. Marcin din Lwow a cultivat un stil polifonic mai sever și a dat dovada unei incomparabile măiestrii.

În persoana lui Waclaw din Szamotuly, cultura muzicală poloneză înaintată din cea de-a doua jumătate a secolului XVI a dat pe compozitorul umanist cel mai remarcabil, a cărui faimă s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Poloniei.

Este semnificativ faptul că motetele acestui compozitor au fost incluse de două ori (în anii 1554 și 1563) în culegeri care cuprindeau cele mai bune lucrări din acea vreme *.

Drumul creator al lui Waclaw a fost extrem de întortocheat și plin de contradicții: în această privință, el se apropie de marii săi contemporani, poeți și muzicieni — Clément Marot, Goudimel, Jan Kochanowski. Ca și acești maeștri, Waclaw din Szamotuly trecea în creația sa de la lucrările legate de cultul catolic la lucrări inspirate de protestantism. Totodată, el nu a rupt legăturile cu cultura polifonică tradițională a marilor maeștri din secolul XVI.

Waclaw din Szamotuly (care a trăit, probabil, între anii 1533—1567) a fost primit, la 6 mai 1547, în capela regală, în rîndul „tinerilor cîntăreți" [137]. El avea obligația de a cînta în capelă și de a lua parte la serviciul religios ce se oficia la palat. Se pare că în acești ani Waclaw a participat și la concertele de la curte și a avut posibilitatea să studieze creația polifoniștilor italieni și franco-flamanzi, precum și pe aceea a maeștrilor polonezi, ca Sebastjan din Felstyn și Krzysztof Borek.

Waclaw a făcut parte din capela regală timp de 7 sau 8 ani. Însă, în mai 1555, numele lui dispare definitiv din evidențele acestei capele.

* Motetele lui Waclaw din Szamotuly au ajuns pe mîna editorilor din Nürnberg, prin intermediul lui Andrzej Trzeciewski, prieten al compozitorului și partizan înflăcărat al protestantismului polonez. În calitate de bibliotecar al regelui, Andrzej a întreprins o călătorie la Nürnberg — trecînd prin Praga și Frankfurt — pentru achiziționarea de cărți și de ediții muzicale [136].

Cauza excluderii lui Waclaw din capela regală nu a putut fi stabilită. Se poate ca motivul să fi fost trecerea lui pe poziţiile Reformei ; de asemenea, se poate ca factorul determinant să fi fost neînţelegerea creaţiei lui Waclaw de către societatea „înaltă" — după cum arată biograful lui, Szymon Starowolski *.

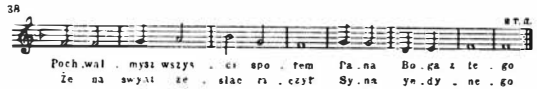
În anul 1555, Waclaw a intrat în serviciul prinţului Mikolaj Radziwill din Wilno — un cunoscut calvinist lituanian.

Capela prinţului Radziwill era mai mică decît capela regală, însă aici activa renumitul compozitor de cîntece Cyprjan Bazylik, cu care Waclaw legase o strînsă prietenie încă din anii petrecuţi la Cracovia.

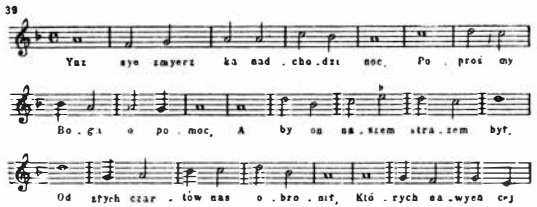
Cyprjan din Sieradz ** s-a născut în anul 1535, iar la vîrsta de 15 ani a intrat la universitatea din Cracovia ; se crede că aici a făcut cunoştinţă cu Waclaw. În jurul anului 1556 Cyprjan a fost primit în capela prinţului Radziwill ; în anii serviciului său la această capelă, au fost create cîntecele sale religioase pe patru voci în spirit protestant, pe text polonez.

Prietenia cu Cyprjan în anii petrecuţi la Wilno a contribuit poate la strîngerea legăturilor dintre creaţia lui Waclaw şi ideile Reformei. Lucrările lui din acea perioadă se remarcă printr-o excepţională frumuseţe melodică şi sînt bazate pe melodii de colinde populare.

Astfel, în cîntecul *O Narodzeniu Panskiem* („Despre naşterea domnului"), la tenor apare următoarea melodie de colind :

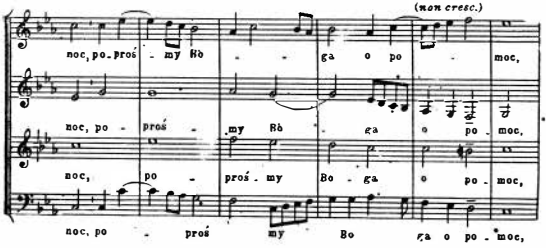


În cîntecul-rugăciune *Gdy dzyatki spac ida* („Cînd copiii se duc la culcare"), partida tenorului este construită pe următoarea temă de cîntec popular :



* Se ştie sigur că Waclaw era un om cu orizonturi largi ; el a studiat, probabil, la universitatea din Cracovia, unde a absolvit facultatea de filozofie şi unde i s-au acordat titlul de „magistru în arte libere" şi acela de doctor în filozofie. Afară de muzică, el a studiat cu pasiune matematica şi dreptul şi a manifestat un viu interes faţă de creaţia poetică a umaniştilor. Toate acestea ne îndreptăţesc să-l includem pe Waclaw în categoria compozitorilor polonezi umanişti [138].

** Numele de Bazylic i-a fost dat lui Cyprjan încă în anul 1557 de către cunoscutul comandant polonez de oşti Jakób Bazylik, care, impresionat de talentul tînărului compozitor, l-a înnobilat şi i-a acordat dreptul să poarte propriul său nume de familie.

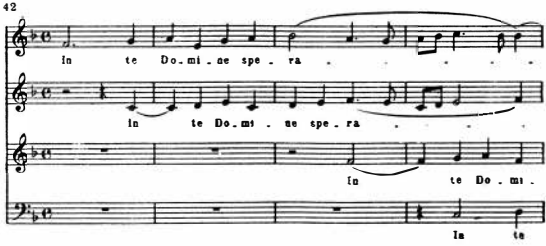


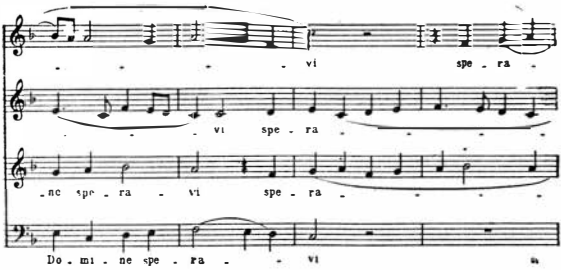
În schimb, alte lucrări ale lui Waclaw sînt legate de formele polifonice mari. După cum se vede din catalogul bibliotecii muzicale a capelmaestrului regal Jerzy Jaswicz (anul 1572), Waclaw a scris misse pentru patru şi cinci voci. El a creat şi o missă pentru două coruri de cîte patru voci. Din nefericire, nici una din missele sale nu s-a păstrat pînă în zilele noastre.

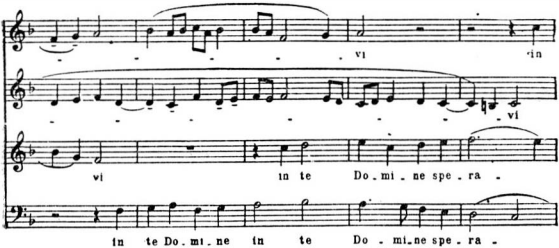
Motetele lui Waclaw sînt modele ale măiestriei sale polifonice în crearea unor lucrări de mari dimensiuni.

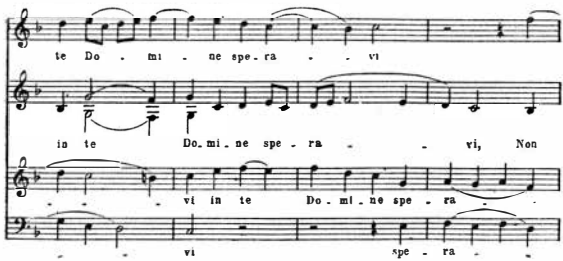
I. F. Belza semnalează în mod just trăsăturile slave autohtone ale motetului *In Te Domine speravi* („Doamne, tu îmi eşti nădejdea"), în care sînt folosite procedeele creaţiei populare de cîntece poloneze. Aceste trăsături se întîlnesc la tot pasul chiar într-o lucrare aparţinînd unui gen atît de sever, ca motetul pe text latin (v. exemplul 42).

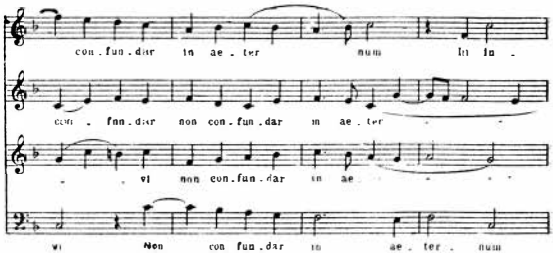
Waclaw a îmbogăţit muzica motetului cu trăsături de cîntec, folosind procedeul — tipic pentru muzica slavă — al „înconjurării" sunetului de sprijin şi utilizînd durate mici ale sunetului pe timpii tari, „fiind astfel introdusă o varietate în curgerea ritmică lină a melodiei" (v. exemplul nr. 42).

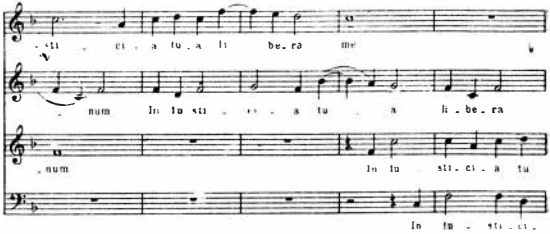


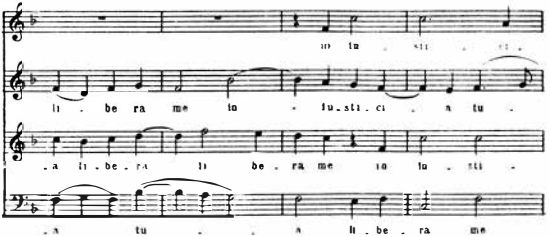

vi spe - ra
vi spe - ra
-ne spe - ra - vi spe - ra
Do - mi - ne spe - ra - vi

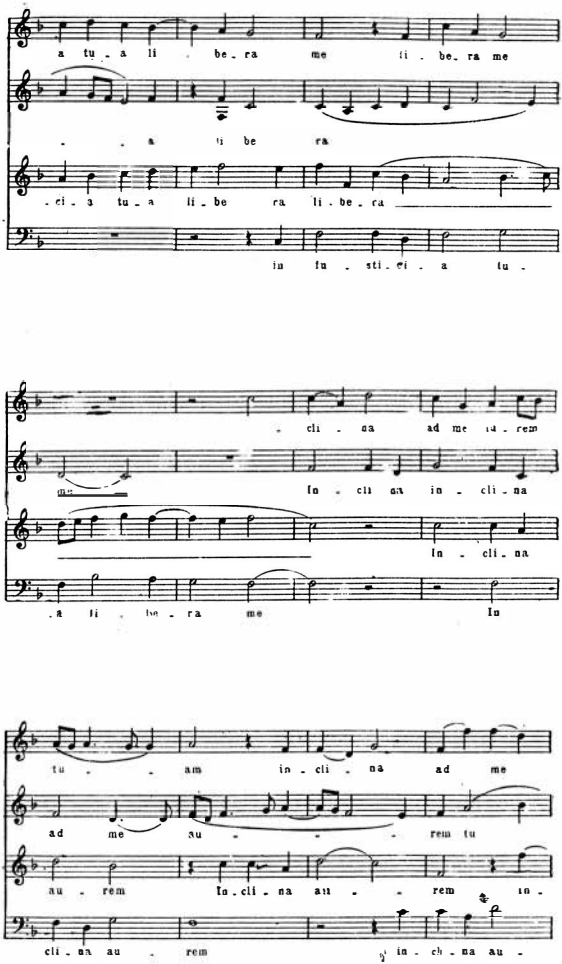

vi in
vi
vi in te Do - mi - ne spe - ra -
in te Do - mi - ne in te Do - mi - ne spe - ra -

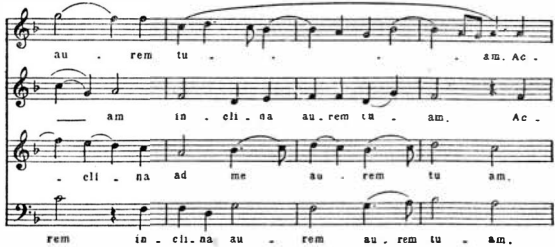

te Do - mi - ne spe - ra - vi
in te Do - mi - ne spe - ra - vi, Non
vi in te Do - mi - ne spe - ra
vi spe - ra

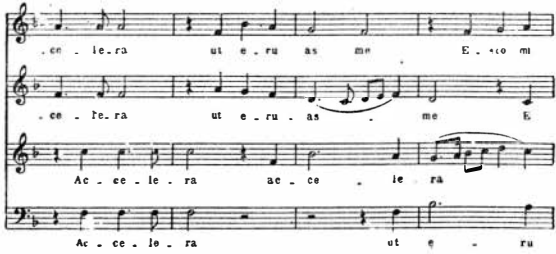

con . fun . dar in ae . ter num In in .
con . fun . dar non con . fun . dar in ae . ter .
. . vi non con . fun . dar in ae . . . .
vi Non con fun . dar in ae . ter . num

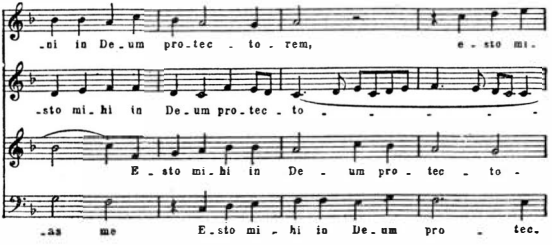

. sti . ci . a tu . a li be . ra me
num In tu sti . ci . a tu . a li . be . ra
. num In tu sti . ci . a tu
In tu . sti . ci .

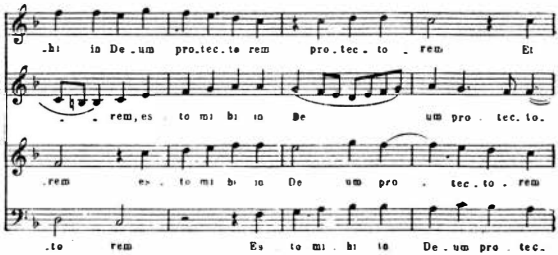

in tu . sti . ci .
li . be ra me in . tu . sti . ci . a tu .
. a li . be . ra li be . ra me in tu . sti .
. a tu . . a li . be . ra me

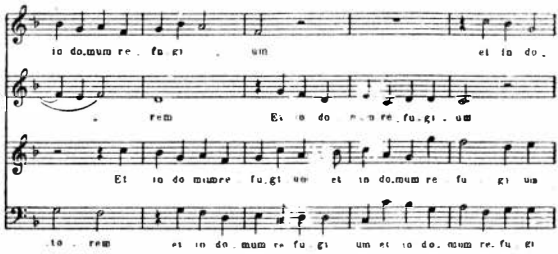

a tu a li be ra me li be ra me
a li be ra
ci a tu a li be ra li be ra
in fu sti ci a tu
cli na ad me in rem
In cli na in cli na
In cli na
a li be ra me
In
tu am in cli na ad me
ad me au rem tu
au rem In cli na au rem in
cli na au rem in ch na au

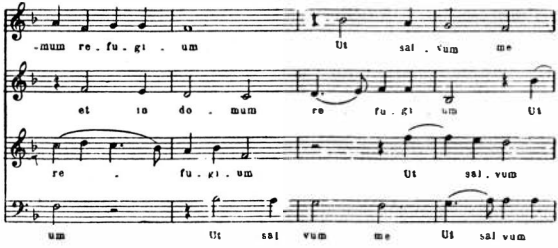

au . rem tu . . . . . am. Ac .
am in . cli . na au . rem tu . am. Ac .
. cli . na ad me au . rem tu am.
rem in . cli . na au . rem au . rem tu . am.

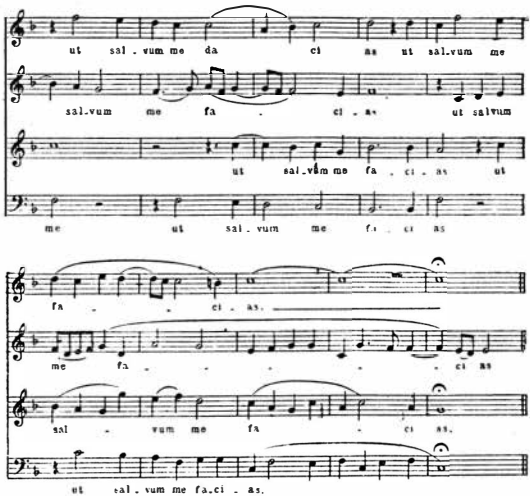

. ce . le . ra ut e . ru as me E . sto mi
. ce . le . ra ut e . ru . as . me E
Ac . ce . le . ra ac . ce . le . ra
Ac . ce . le . ra ut e . ru


. ni in De . um pro . tec . to . rem, e . sto mi .
. sto mi . hi in De . um pro . tec . to . . . . . .
E . sto mi . hi in De . um pro . tec . to .
. as me E . sto mi . hi in De . um pro . tec .


.hi in De_um pro_tec_to rem pro_tec_to _ rem Et
_ _ rem, es to mi hi in De um pro tec. to.
.rem es to mi hi in De um pro . tec. to . rem
.to rem Es to mi hi in De_um pro tec.


in do_mum re . fu gi . um et in do.
. rem Et in do mum re fu.gi . um
Et in do mumre fu.gi um et in do_mum re fu gi um
.to . rem et in do_mum re fu gi um et in do. mum re. fu. gi


-mum re . fu . gi . um Ut sal . vum me
et in do . mum re fu . gi um Ut
re . fu . gi . um Ut sal . vum
um Ut sal vum me Ut sal vum



În lucrările lui Waclaw din Szamotuly se face simțită năzuința — tipică pentru artiștii umaniști — de a umaniza imaginile din textul biblic și din ritualul catolic.

Totodată compozitorul, recurgînd la resursele polifoniei stilului sever, le-a prelucrat în mod creator, folosind ca bază cîntecul popular polonez.

Aproape în același timp cu Waclaw din Szamotuly, și-a desfășurat activitatea un alt compozitor polonez de frunte — Marcin din Lwow (Leopolita sau Lwowczik) [141]. Informațiile în legătură cu viața lui Marcin din Lwow sînt extrem de sărăcăcioase. Din documentele arhivei regale reiese numai că la 5 mai 1560* el a fost numit compozitor al curții.

Creația lui Marcin se remarcă printr-o mai mare omogenitate și echilibru decît aceea a lui Waclaw din Szamotuly, după cum ne putem da seama din lucrările care s-au păstrat.

Unul din biografii săi, Starowolski, vorbește cu admirație despre „rara măiestrie și remarcabilul talent al lui Marcin".

Se presupune că Marcin a ocupat funcțiunea de compozitor al curții pînă în anul 1654. Apoi el s-a întors la Lwow, orașul său natal, unde a petrecut ultimele decenii ale vieții sale **.

Nu este lipsită de veridicitate ipoteza lui I. F. Belza, care e de părere că scurta durată a ședерii lui Marcin la curte se explică prin „concepțiile

* Se presupune că Marcin s-a născut în anul 1540 și a murit în 1589.

** Starowolski arată că Marcin a studiat la universitatea din Cracovia nu numai muzica, ci și filologia și a scris — afară de muzică — și textele în versuri ale lucrărilor sale.

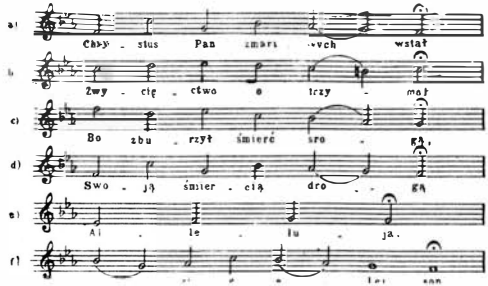
progresiste ale compozitorului, prin îndrăzneala pe care a vădit-o în creaţia sa, prin puternicul democratism al lucrărilor sale strîns legate de popor“ [142]. Muzica lui Marcin — ca şi aceea a lui Waclaw din Szamotuly — este caracterizată printr-o mare cantabilitate şi expresivitate şi posedă legături cu intonaţiile populare.

Dintre lucrările lui Marcin, ni s-au păstrat trei misse pe cinci voci, cinci motete, precum şi o culegere de cîntări bisericeşti pentru tot anul [143].

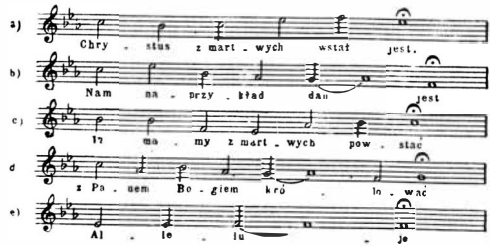
Spre deosebire de opunerea contrastantă, plină de culoare, a grupurilor de voci înalte şi joase, transparente şi „compacte“ — procedeu caracteristic pentru creaţia lui Waclaw din Szamotuly — la Marcin din Lwow predomină sonoritatea omogenă. Dar în limitele acesteia, Marcin obişnuia să intercaleze în muzica bazată pe procedeul imitaţiei continui, episoade cu factura acordică, iar în secţiunile omofonice să introducă episoade în care este folosită imitaţia liberă [144].

Drept *cantus firmus*, Marcin utiliza vechi cîntece religioase poloneze, expunînd uneori concomitent, la diferite voci, cîteva melodii populare. Astfel, missa pascală a lui Marcin este construită pe temele a patru cîntece de paşti : *Chrystus Pan zmartwychwstal* („Hristos s-a sculat din morţi“), *Chrystus Pan zmartwychwstal jest* („Domnul Hristos s-a sculat din morţi“), *Wstal Pan Chrystus* („S-a sculat Hristos dumnezeul“) şi *Wesoly nam dzien nastal* („A venit ziua veseliei“).

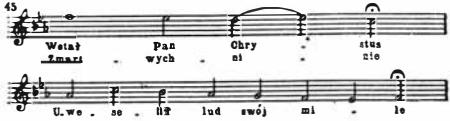
Motivele primului cîntec sînt următoarele :



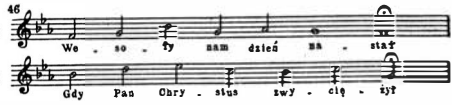
Motivele celui de-al doilea cîntec :



Motivele celui de-al treilea :

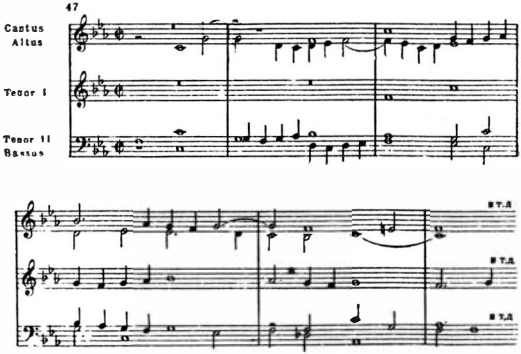


Motivele celui de-al patrulea :

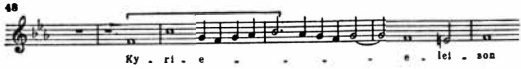


Fiecare dintre melodiile citate mai sus a fost împărțită în mai multe motive, pentru o mai mare ușurință în folosirea ei ca bază tematică. Prin urmare, fiecare cîntec genera un grup întreg de motive tematice, care se succedau și se împleteau între ele.

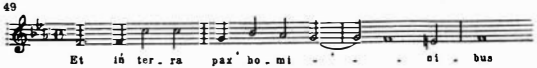
Iată *Kyrie* din această missă :



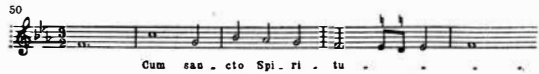
Acest *Kyrie* este construit pe următorul motiv, care trece, sub formă de canon, pe la toate vocile :



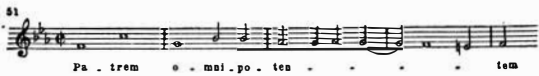
În *Gloria* — datorită caracterului declamator al textului liturgic — acest motiv capătă următoarele trăsături :



Spre sfîrşitul acestei părţi a missei, tema citată mai jos revine într-o variantă cu ritm schimbat :



şi



În *Credo* apare încă o variantă nouă :

În *Gloria* acestei misse, Marcin combină concomitent toate cele patru cîntece pascale : în primul *Agnus Dei* pe şase voci, el încredinţează tenorului melodia cîntecului *Chrystus zmartwychwstal jest*, în timp ce sopranul cîntă *Chrystus Pan zmartwychwstal*, iar la celelalte voci se împletesc contrapunctic imitaţii ale acestor melodii de bază [145].

Marcin variază melodic, într-un mod analog, şi alte grupuri de motive.

Utilizarea surselor populare se afla în deplină concordanţă cu stilul polifonic al lui Marcin. Mai mult decît atît, ea a stimulat probabil închegarea acelui melos suplu, suculent, „fermecător", despre care vorbeşte cu admiraţie acelaşi Starowolski, subliniind totodată măiestria. „suavitatea" şi măreţia solemnă a artei polifonice a lui Marcin (*...ita artificiose, ita concinne ac suaviter finxit ut... nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit*) [146].

După cum remarcă în mod just I. F. Belza, „factura melodică a *Missei pascale* este caracterizată prin unitate", drept rezultat al „dezvoltării, în imitaţii, a intonaţiilor de cîntec popular" [147].

XVII

Etapa următoare a creaţiei muzicale poloneze din a doua jumătate a secolului XVI este reprezentată prin creaţia lui Mikołaj Gomółka.

Gomólka a sintetizat şi a prelucrat creator realizările polifoniei europene şi pe acelea ale polifoniei poloneze din vremea sa. Totuşi, el nu este cîtuşi de puţin un eclectic *. Astfel, în creaţia lui Gomólka s-a afirmat o nouă etapă, mai evoluată, a muzicii poloneze profund naţionale.

Informaţiile în legătură cu viaţa acestui maestru sînt atît de sărace, încît nu au putut fi măcar stabilite data şi locul naşterii şi al morţii sale. Se presupune că Gomólka s-a născut pe la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului XVI şi şi-a făcut studiile muzicale în cadrul capelei regale din Wawel. Se ştie că începînd din anul 1549, el a luat lecţii de la Jan Klaus, flautist al capelei, iar între anii 1555—1563 a ocupat în capelă un post de flautist, ceea ce era pe atunci o mare cinste pentru un muzicant al curţii. Apoi, Gomólka s-a stabilit în oraşul Sandomir, unde a ocupat o funcţiune municipală. Despre ultimii ani ai vieţii lui Gomólka nu ştim decît că în anii 1590—1591 el a fost cîntăreţ din lăută în capela mecenatului Jan Zamoyski [149].

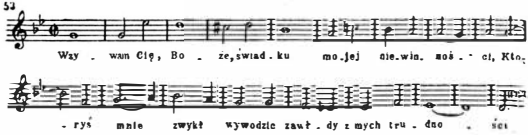
Unica lucrare a lui Gomólka care s-a păstrat pînă în zilele noastre, este o culegere care conţine muzica pentru 150 de psalmi traduşi în versuri de Jan Kochanowski. Muzica este scrisă pentru cor pe patru voci sau cvartet vocal fără acompaniament.

Aceste „Melodii pentru psaltire" ** au apărut în anul 1580 la Cracovia ***.

Psalmii lui Gomólka pierd uneori nuanţa religioasă ce caracterizează acest gen muzical şi ajung să exprime sentimente lirice profund umane. Toate vocile, dar mai ales partida principală — aceea de soprano — sînt caracterizate printr-o cantabilitate expresivă, fină şi realistă, care îşi trage originea din creaţia populară.

Liniile melodice se desfăşoară cu o mare libertate şi spontaneitate :

sau



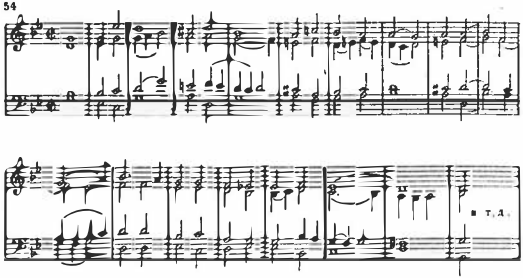
* În această privinţă, nu împărtăşim opinia prof. A. Chybinski, care susţine în articolul său consacrat lui Hugo Riemann, că Gomólka nu ar fi decît un eclectic [148].

** Titlul complet al culegerii este : *Melodiae na Psalterz Polski... przez Milcolaiá Gomólke wczinioné. W Krakowie w Drukárni Lazarzowéy ; Roku Pánskiego* 1580.

*** Barele de măsură lipsesc : fiecare strofă a textului se repetă pe aceeaşi melodie.

Să urmărim acum melodia psalmului IV : ea este expusă cu o deosebită naturalețe și libertate și este frumos nuanțată de vocile însoțitoare, care formează acorduri pline de prospețime și îndrăzneală :

54

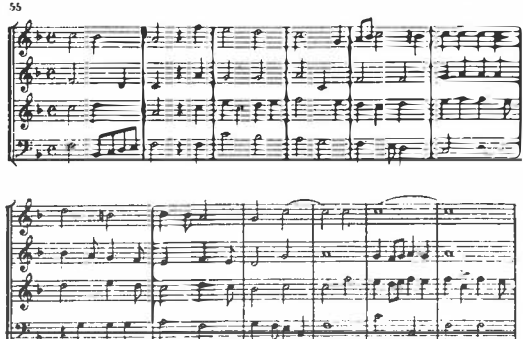


Însuși Gomólka, în prefața versificată la culegerea sa, subliniază că melodiile lui sînt „simple, ușor accesibile oamenilor simpli" ; autorul nu le-a scris pentru „italieni" (este vorba de corurile profesionale instruite), ci „pentru polonezi, pentru oamenii noștri simpli" *(Nie dla Włochów, dla Polaków, dla naszych prostych domaków)* [150].

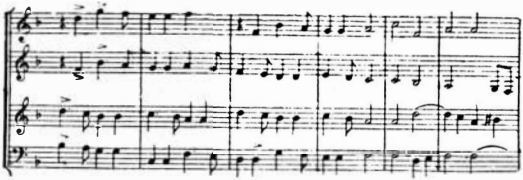
Gomólka n-a dezmințit în creația sa aceste cuvinte semnificative. El a împrumutat din belșug melodii din sursele populare.

Așa, de exemplu, psalmul XLV al lui Gomólka, pe textul *Eructavit cor meum verbum* *, seamănă cu colindul polonez de crăciun *Gdy Chrystus rodzi* („Cînd s-a născut Hristos"), extrem de răspîndit în popor :

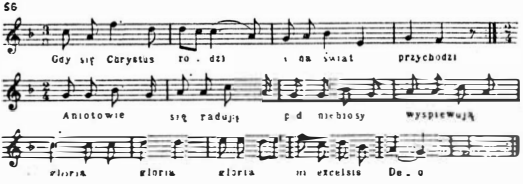
55



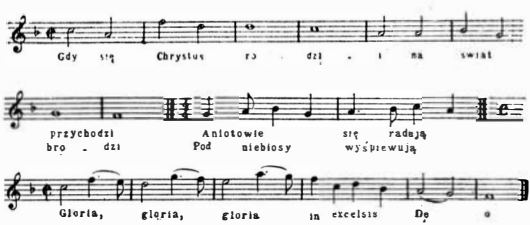
* Inima îmi porunceşte să-l cînt pe domnul meu, iar limba, supusă inimii mele înflăcărate, reia cuvintele şi făureşte rime noi, astfel încît acela care le scrie abia o scoate la capăt, oricît ar fi de iute la scris".



O variantă a acestui colind este citată de Kolberg, eminent folclorist polonez din prima jumătate a secolului XIX :



K. Frankowski a întîlnit alte variante în diferite culegeri de cîntece poloneze (de exemplu, în culegerea preotului Mioduszewski). Frankowski, care a lucrat un timp ca organist în orășelul Tuszyn (regiunea Lodz), furnizează informația extrem de interesantă că aici, el a avut adesea ocazia să execute o variantă a acestui cîntec :



Melodia primei părți a psalmului este foarte asemănătoare cu aceea a începutului colindului.

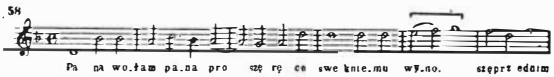
Melodia celei de-a doua părți seamănă, la rîndul său, cu melodia celei de-a treia părți a colindului, iar partea a treia a psalmului se apropie, în ceea ce privește melodia, de partea a doua a aceluiași colind.

Mai există încă o trăsătură importantă care apropie psalmii lui Gomólka de cîntecul popular. Este vorba de marele rol al intonației de *sextă* ascendentă.

Într-adevăr, atît melodia vocii superioare din psalmul citat mai sus (XLV), cît şi o serie de melodii lirice din alţi psalmi ai lui Gomólka, intonează frecvent sexta suitoare (v. exemplele 53, 54, 56, 57).

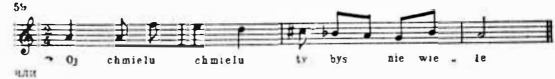
Este caracteristică şi următoarea melodie

58



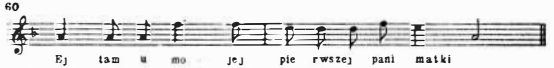
Trebuie subliniat că intervalul de sextă în mişcarea ascendentă a melodiei era extrem de întrebuinţat în străvechile cîntece populare poloneze, după cum se vede şi în melodiile notate de O. Kolberg (Lud. Serie XVI. Lubechkie, Kraków, 1883, Nr. 295) :

59



sau

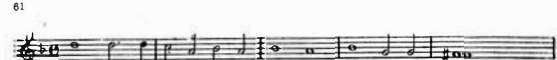
60



Ştim de asemenea că în secolul XIX, ca şi în zilele noastre, sexta suitoare a rămas una din intonaţiile tipice ale cîntecelor lirice slave ; ca exemplu pot servi numeroase lucrări de Glinka, Dargomijski, Chopin, Moniuszko, Ceaikovski şi de mulţi alţi compozitori.

Această legătură indisolubilă a muzicii lui Gomólka cu izvoarele populare conferă melodiilor lui atît de sincere o mare expresivitate şi o simplitate mişcătoare :

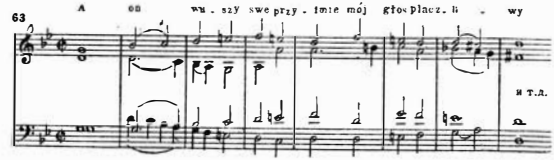
61



65

De exemplu, în psalmul XXVII farmecă nespus căldura şi expresivitatea melodiei :

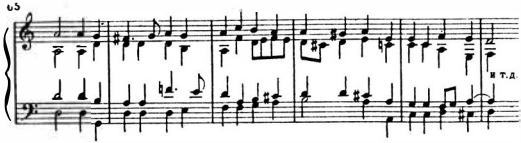
63



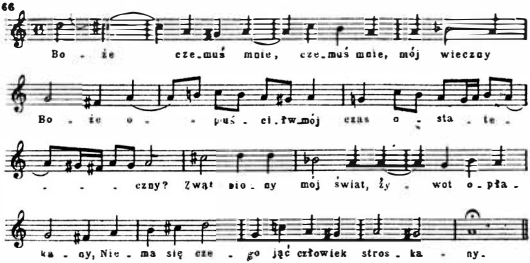
Această simplitate, sinceritate și naturalețe constituie trăsăturile caracteristice ale multor psalmi.

La obținerea acestui efect contribuie acele trăsături ale muzicii poloneze, care se vădesc atît de clar în acest opus al lui Gomólka, atît în ceea ce privește caracterul general al melosului, cît și în predominarea intonațiilor tipice de cîntec popular polonez. Muzica psalmilor are un ritm extrem de original, adesea cu caracter dansant :

Psalmilor lui Gomólka le conferă un farmec deosebit și folosirea unor disonanțe aspre, care intervin în modul cel mai firesc în desfășurarea liniilor melodice ale diferitelor voci. Gomólka recurge adesea și la juxtapuneri neașteptate de acorduri, precum și la modulații îndrăznețe :



Spre deosebire de madrigalele „cromatice" ale lui Gesualdo, unde cromatizarea țesăturii muzicale servea mai ales pentru obținerea unor efecte de culori muzicale — Gomólka urmărește un alt scop, și anume, exprimarea cît mai profundă și mai sugestivă a sentimentelor :



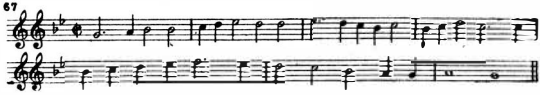
Merită o atenție deosebită problema raportului dintre muzică și text. Această problemă prezintă un interes cu atît mai mare, cu cît coautorii acestei culegeri — M. Gomólka și J. Kochanowski — au fost amîndoi artiști remarcabili.

Gomólka, urmînd exemplul marilor maeștri ai polifoniei, știe să reflecte just, inteligent și firesc, în caracterul și factura muzicii, înțelesul și imaginile textului respectiv — atît în ansamblu, cît și în ce privește detaliile — fără a folosi niciodată procedee ilustrative naive. Astfel, „dacă

psalmul îl slăvea pe creator, melodia lui Gomólka avea un ritm vioi şi era plină de veselie ; dacă psalmul trebuia să redea suferinţele unui suflet chinuit şi rugi smerite, muzica era caracterizată printr-o ritmică şi o armonie liniştită, iar întreaga compoziţie crea o atmosferă adecvată" [151].

Muzica redă detaliile textului şi chiar înţelesul unor cuvinte luate separat ; astfel, de exemplu, în psalmul XLV, pe cuvintele „...limba reia cuvintele şi făureşte rime noi", vocile „preiau" tema una de la alta, în imitaţii. În ultimul vers, sopranul cîntă melodia într-un ritm sincopat, iar la celelalte trei voci tema este intonată cu diminuare, într-un tempo rapid, însufleţit, reproducînd parcă „iuţeala scrisului". Iată melodia vocii superioare :

67



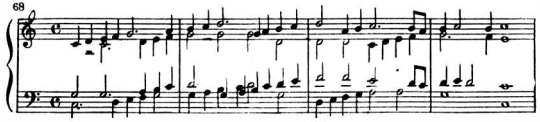
În psalmul 81, pe cuvintele „Loviţi timpanele", vocile se încrucişează şi intervalele de cvartă-cvintă sună ca nişte lovituri de timpan.

În alte cazuri (de exemplu, la începutul psalmului 81), Gomólka conferă muzicii sale trăsăturile ritmice ale unui dans popular (exemplul 68).

Este caracteristic faptul că cele mai răspîndite melodii bisericeşti poloneze care se cîntau în ajunul crăciunului derivă — după cum arată Polinski — fie din poloneză (de exemplu, cîntecul „W zlobie lezy" — „Culcat în iesle"), fie din cracoviak (de exemplu, cîntecul „Witaj gwiazdo morska" — „Te salut, luceafăr al mărilor") etc.[152].

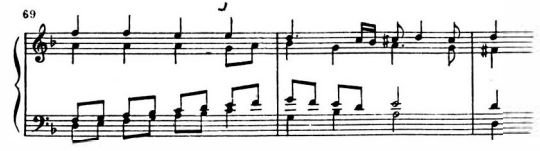
În creaţia lui Gomólka — ca şi în aceea a altor autori importanţi de cîntece religioase lirice — întîlnim o gamă bogată de sentimente — de la bucurie :

68

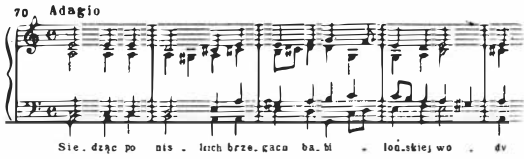


pînă la durerea profundă :

69



şi de la intonaţiile şi acordurile solemne, festive, răsunătoare :



pînă la lirica pătrunsă de o sinceră melancolie.

XVIII

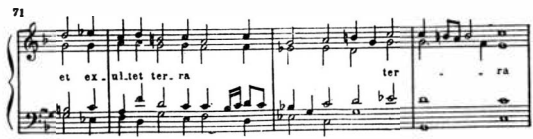
O culme a polifoniei poloneze vocal-instrumentale de la hotarul dintre secolele XVI—XVII a fost creaţia marelui maestru polonez Mikolaj Zielenski (n. aprox. în 1550, m. aprox. în 1615). El a fost organist şi dirijor al capelei arhiepiscopului Wojciech Baranowski din oraşul Lowicz din apropierea Varşoviei şi — după părerea biografilor — a continuat să lucreze aici şi după moartea lui Baranowski [153]. În anul 1611 — probabil, pe baza unui ajutor material acordat de Baranowski — editorul Giacomo Vincenti a publicat la Veneţia două volume de lucrări religioase ale maestrului. Prima parte a acestei culegeri este alcătuită din ofertorii (cîntări executate în cadrul missei catolice după *Credo* şi însoţind „ieşirea cu sf. daruri"). Acest ciclu este format din 55 de lucrări. Al doilea volum cuprinde 66 de *Communiones* — lucrări destinate să fie executate în timp ce se oficia împărtăşania.

Lucrările din această culegere sînt scrise pentru una sau mai multe voci (pînă la şase) cu acompaniament instrumental — mai ales de orgă, — la care se adaugă uneori o vioară, un fagot, tromboane.

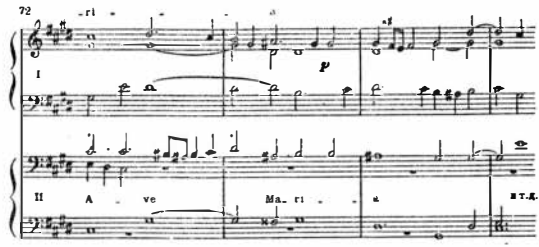
M. Zielenski stăpînea cu o măiestrie egală polifonia vocală şi pe cea instrumentală. El a fost cel dintîi care a folosit în Polonia scriitura pentru mai multe coruri (reunind două, trei şi chiar patru ansambluri, acompaniate la orgă). El unea şi formaţia vocală cu una instrumentală, de coarde sau suflători. În acelaşi timp, Zielenski a fost un novator, care a folosit factura monodică cu acompaniament armonic, nouă pentru acea vreme. O rară inventivitate melodică se îmbina cu o remarcabilă măiestrie în domeniul dezvoltării tematice consecvente, precum şi în arta de a realiza o perfectă concordanţă între caracterul muzicii şi conţinutul textului. Din acest punct de vedere, el nu a avut egal în muzica poloneză din acea vreme.

Expresivitatea fină a muzicii lui Zielenski este legată de utilizarea măiestrită a diferitelor timbruri vocale şi instrumentale şi totodată de armonia bogată, de modulaţiile îndrăzneţe, conforme cu conţinutul emoţional al textului. Acordurile lui creează adesea efecte sonore pline de plasticitate.

Diferitele straturi ale țesăturii polifonice se suprapun, formînd un întreg plin de transparență și culoare :



sau



Muzica lui Zielenski se remarcă printr-un pronunțat caracter slav, care se vădește în cantilena plină de prospețime și cantabilitate, cu un suflu larg, și în folosirea intonațiilor de sextă, caracteristice pentru muzica slavă. Melodica lui este adesea pătrunsă de cantabilitatea cîntecelor populare poloneze și ucrainene. În factura lui armonică, predomină modurile alternative și cele plagale, pe care Zielenski le utilizează pînă și în lucrările corale pe text de cult. Îndrăzneala și libertatea ritmică (mai ales întrebuințarea sincopelor) sînt și ele trăsături ale muzicii poloneze de dans.

Însușindu-și creator procedeele polifoniei vest-europene, Zielenski folosește pe scară largă subordonarea vocilor de acompaniament unei singure voci, într-un stil slav autentic.

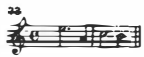
Una din cele mai strălucite lucrări polifonice vocal-instrumentale atît de expresive ale lui Zielenski este „Glasul în Rama" *(Vox in Rama)* *, care face parte dintre „comuniunile" („cîntările de împărtășanie") incluse în cel de-al doilea ciclu al culegerii venețiene.

Această lucrare este un minunat model de polifonie vocal-instrumentală în stilul Renașterii poloneze. Ea este o cîntare de împărtășanie *(Communio)*, scrisă pentru cvartet vocal (două soprane, o mezzosoprană și un tenor) și orgă, care dublează partitura vocală. Textul biblic, care, conform legendei, face parte din lamentațiile profetului Ieremia, spune :

„Se aude un glas în Rama, plînsete și suspine și vaiete îngrozitoare. Rașela îi plînge pe fiii săi și nu se poate mîngîia, căci fiii ei nu mai sînt".

* Rama este un oraș din Palestina, unde, conform legendei, a avut loc uciderea pruncilor din porunca regelui Irod.

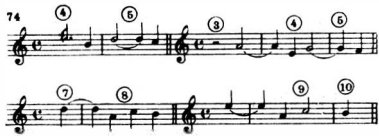
Compozitorul a creat o figură autentic populară a unei mame îndurerate, dînd textului o interpretare veridică, profund umană. Melodia lucrării *Vox in Rama* este tipic slavă ; ea posedă un contur amplu, rotunjit şi se desfăşoară fără grabă, cu combinări caracteristice ale intonaţiilor de cvartă-cvintă şi de secundă şi cu înconjurarea sunetelor de sprijin. Nucleul tematic principal al primei părţi a lucrării :



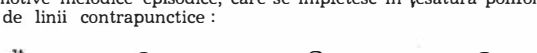
posedă o individualitate şi o expresivitate deosebit de strălucită, cum nu se întîlneşte decît rar în polifonia stilului sever. Această expresivitate este realizată cu ajutorul îmbinării unor elemente intonaţionale contrastante, care alcătuiesc o linie melodică unică : intonaţia iniţială este o cvintă coborîtoare ; intonaţia mediană, ascendentă, este o terţă mică ce încearcă cu timiditate să compenseze coborîrea care o precede ; urmează o nouă coborîre, de secundă, care sună ca un suspin şi care constituie intonaţia finală.

Acest desen, care sugerează o „prăbuşire", are atît o nuanţă de mişcare, cît şi una de încremenire îndurerată ; în acelaşi timp, expresivitatea sa este sporită prin faptul că pe timpul tare din cea de-a doua măsură a temei este plasată nota *do*, cea mai importantă în plan modal (treapta a treia a tonalităţii *la* minor), iar tema frază, întrerupîndu-se pe *si* (treapta a doua), rămîne nerezolvată din punct de vedere armonic.

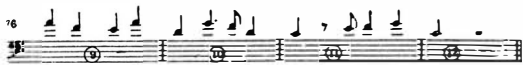
În imitaţiile care urmează, compozitorul dă o serie de variante melodico-ritmice ale acestui nucleu iniţial, păstrînd tot timpul caracterul cantabil al melodiei şi structura ei de cvintă-cvartă-secundă. În acest fel, el realizează nuanţe expresive emoţionale :



O mare expresivitate şi o cantabilitate tipic slavă caracterizează şi alte motive melodice episodice, care se împletesc în ţesătura polifonică în chip de linii contrapunctice :

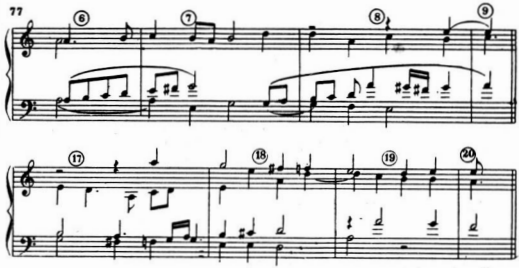


sau

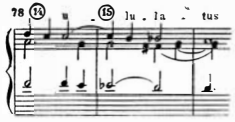


Există încă un element melodic foarte important din punctul de vedere al expresivităţii ; acest element capătă o amplă dezvoltare în prima parte a lucrării (pe cuvintele : *Vox in Rama audita est ploratus et ululatus"*). Este vorba de suiri şi coborîri din treaptă în treaptă, la început pur

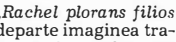
diatonice, iar apoi cromatice. După părerea noastră, această nouă figură contrastantă a intervalelor și noua figură ritmică nu sînt folosite numai în scopul nuanțării : ele sînt destinate, mai curînd, să sporească expresivitatea. Cu ajutorul acestor suiri și coboriri ale melodiei, se conferă un plus de patetism liniei emoționale, pe măsură ce imaginea poetică este evocată în cuvintele textului :



În întreaga lucrare predomină o factură de tip polifonic linear. Însă pe alocuri, în această țesătură lineară se intercalează o factură mai masivă, mai puțin mobilă, de tipul polifoniei acordice, cu armonii bogate. Ele conferă un plus de frumusețe și plasticitate desenului melodic și intensifică expresivitatea intonațiilor — mai ales în partea mediană a compoziției. Expresivitatea patetică a acestei „Comuniuni" este datorată și numeroaselor întîrzieri descendente și ascendente, care constituie una din particularitățile principale ale limbajului armonic din această lucrare. Combinațiile contrapunctice generează pe alocuri, în conformitate cu nuanțele emoționale ale textului, acorduri care, în acea vreme, nu au putut să nu-i uluiască pe contemporanii lui Zielenski prin îndrăzneala și noutatea lor. Așa este, de exemplu, acordul mărit pe timpul al treilea al măsurii a 15-a, pe cuvîntul *ululatus* :

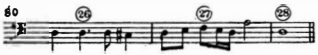


Partea a doua a „Comuniunii", pe cuvintele : *„Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt"*, dezvoltă mai departe imaginea tragică. Din punct de vedere armonic, ea se îmbogățește prin dese inflexiuni în regiunea subdominantei (*re* minor). Construcția melodică devine mai amplă și mai dezvoltată. Registrul coboară. În partea tenorului apare o nouă frază tematică, legată intonațional de nucleul inițial :

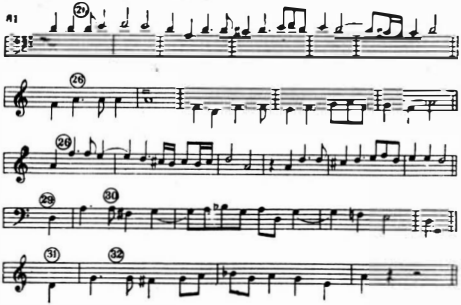


Ea reprezintă o variantă liberă a acestuia, „în oglindă". În locul coborîrilor de cvintă, cvartă și secundă, sînt folosite suiri pe aceleași intervale. Tonica temporară *re* (în locul lui *la*) se mută pe timpii tari și se repetă de mai multe ori cu insistență, încheind tema. Desenul ritmic devine mai în-

sufletit. Toate acestea conferă noului complex intonațional un caracter mai activ, mai energic și scot în evidență elementele contrastante intratematice :



Trecerea repetată a noii teme, sub formă de imitații, pe la toate vocile, constituie (tematic, nu tonal) un fel de „repriză dinamică". Și aici compozitorul folosește pe scară largă varierea temei la fiecare revenire a ei, apropiindu-se de expresivitatea și cantabilitatea variațiunilor populare. Inventivitatea în construirea unor linii melodice plastice și frumoase este subordonată, ca și mai înainte, unei nuanțări emoționale fine, poetice, fiind menținută totodată figura ritmică :



Ultimele șase măsuri constituie un fel de coda a întregii compoziții, cu o culminație patetică pe cuvintele : *quia non sunt* („Căci ei nu mai sînt"). Ambitusul se mărește la trei octave — de la nota *la* a octavei mari pînă la nota *la* a octavei a doua. Aceasta este culminația melodică a întregii lucrări. Revenirea din regiunea subdominantei (*re* minor, *sol* minor) în aceea a tonicii *la* minor este însoțită de acumularea intonațiilor de sextă tipic slavă, a căror expresivitate sporește tot mai mult * :

Cuvintele *quia non* se cîntă cu vocalize intrasilabice, pe alocuri cu o mișcare paralelă a vocilor superioare : folosindu-se un desen ritmic echilibrat.

În măsurile 43—44, la vocea superioară — ca o slabă licărire de lumină în bezna durerii fără margini — apare terța majoră a tonicii — *do diez* — mai întîi pe timpii slabi, ca sensibilă în înconjurarea treptei IV *re*,

* Această particularitate intonațională a lucrării *Vox in Rama* a fost relevată de I. F. Belza în *Istoria culturii muzicale poloneze* (pag. 115).

apoi pe timpul relativ tare şi în sfîrşit, în cadenţa plagală finală, pe timpul tare, ca o afirmare a majorului care însenineză atmosfera şi care aduce rezolvarea. În acest sens muzica depăşeşte înţelesul textului, infirmînd parcă tragismul deznădăjduit al acestuia.

Din acest punct de vedere este semnificativ faptul că în dezvoltarea construită extrem de organic — evoluînd de la resemnatele suspine iniţiale pînă la vocalizele patetice şi rezolvarea majoră din coda, compozitorul a ales pentru muzica sa — probabil, în mod conştient şi intenţionat — o soluţie componistică ce nu coincide întru totul cu înţelesul textului şi cu împărţirea lui sintactică. dar care redă deosebit de veridic atmosfera emoţională generală :

12 măsuri. Expoziţia : expunerile, în imitaţii, ale primei teme-fraze.	*Vox in Rama audita est*
13 măsuri. Partea mediană : apariţia unor linii cromatice descendente, expunerea lor imitativă.	*ploratus et ululatus. Rachel plorans filios suos*
14 măsuri. „Repriza" tematică. Expunerile imitative ale celei de-a doua teme, care constituie oglindirea primei.	*filios suos et noluit consolari*
6 măsuri. Coda cu culminaţia şi rezolvarea finală.	*quia non sunt*

Astfel, prima parte a „Comuniunii" (expoziţia) corespunde cuvintelor „Se aude un glas în Rama", iar partea finală (*coda*), cuvintelor „căci ei nu mai sînt". Aceste părţi din text sînt de sine stătătoare din punctul de vedere al înţelesului. În ceea ce priveşte partea mediană a compoziţiei muzicale şi „repriza" (expunerea imitativă a nucleului tematic iniţial în variaţiuni cu aspectul schimbat din punct de vedere melodic şi dezvoltate din punct de vedere dinamic) — aceste părţi corespund sfîrşitului primei propoziţii şi începutului celei de-a doua propoziţii a textului : „Plînsete şi suspine şi vaiete îngrozitoare. Raşela îi plînge pe fiii săi şi nu se poate mîngîia". În ceea ce priveşte înţelesul, aici există o linie unică, şi anume, concretizarea imaginii, dezvoltarea şi completarea ei cu noi trăsături şi, respectiv, cu noi intonaţii. Nu din întîmplare, cromatismele — care aduc o ascuţire a tensiunii emoţionale — corespund cuvintelor „plînsete şi vaiete". Însă „repriza" tematică începe o dată cu repetarea cuvintelor „pe fiii săi". Prin urmare, în timp ce în text poate fi urmărită o linie unică, în muzică apare un stadiu nou din punct de vedere calitativ în dezvoltarea imaginii.

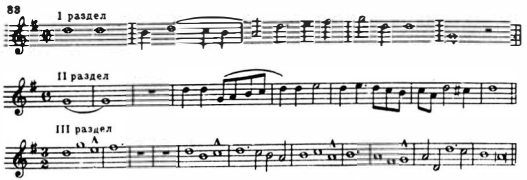
După părerea noastră, aici se vădesc trăsăturile unui stil de tranziţie : din punctul de vedere al tematismului şi al tipului polifoniei, *Vox in Rama* se apropie vădit de scriitura liberă ; în schimb, raportul dintre compoziţie şi text este mai curînd în spiritul „stilului sever". *Vox in Rama* este o lucrare de tranziţie şi este cu adevărat genială în ceea ce priveşte spiritul novator, veridicitatea, plasticitatea şi frumuseţea sa.

Muzica „comuniunii" *In nativitate Domini* („Naşterea domnului") * — spre deosebire de caracterul îndurerat al Glasului în Rama — răsună ca un imn luminos, triumfător.

* Textul este următorul : „Se va vedea cum în toate părţile lumii este slăvit dumnezeul nostru. Aleluia !" *(Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri. Alleluja !).*

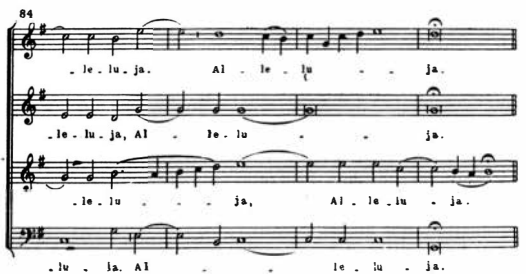
Acest motet este alcătuit din trei părți : prima are o mișcare moderată, a doua este repede, iar tempo-ul părții a treia este și mai accelerat.

O trăsătură caracteristică a acestei lucrări este strînsa înrudire a melodiilor celor trei părți :



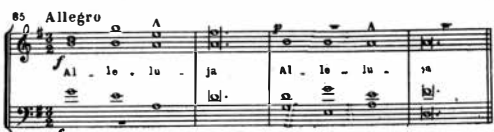
Atît prima melodie, de bază, cît și melodiile derivate, din părțile a doua și a treia, își au izvoarele în cîntecul popular slav.

Trăsăturile naționale ale muzicii lui Zielenski se vădesc în factura melodică a acestei lucrări, în elementele subordonării vocilor de acompaniament unei singure voci. Este semnificativ faptul că, chiar și în punctul culminant al codei, lipsește cu totul dominanta :



De-a lungul întregului motet, Zielenski desfășoară consecvent o linie unică : melodia primei părți este prelucrată polifonic în partea a doua.

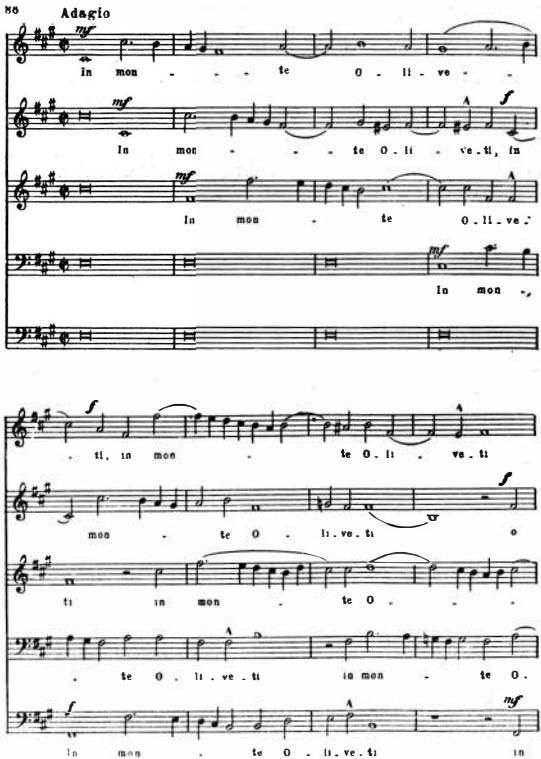
Această prelucrare conduce la o culminație finală cu caracter dansant. În locul facturii polifonice a părții a doua, apare factura acordică. Un procedeu neobișnuit și îndrăznet pentru muzica vocală religioasă este accentuarea timpului al treilea, slab, al măsurii. Acest procedeu este legat fără îndoială de trăsăturile naționale ale ritmului dansurilor poloneze :

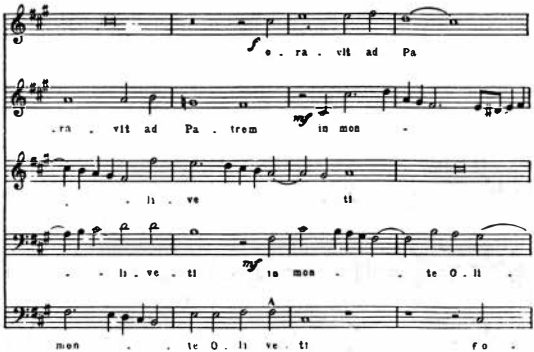


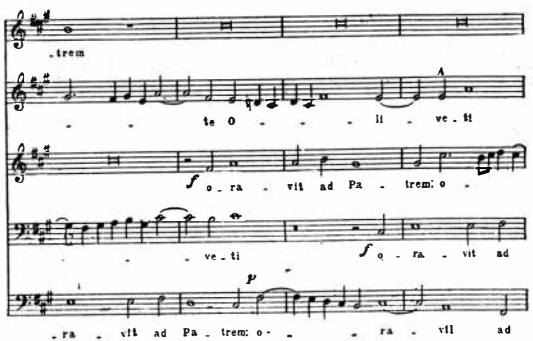
Factura acordică a codei pe cuvîntul *Alleluja* contrastează cu cantabilitatea părţii a doua. Acest contrast sporeşte expresivitatea piesei.

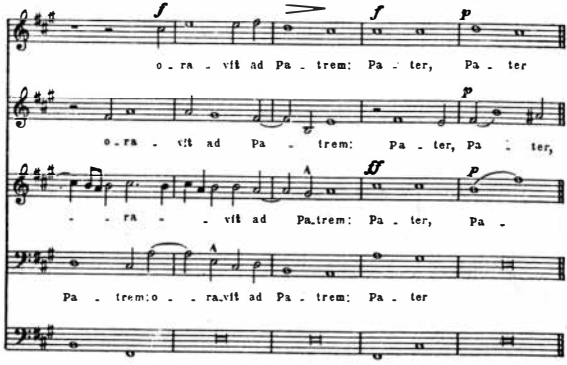
Motetul lui Zielenski *In monte Oliveti* („Pe muntele Măslinilor"), scris pentru un cor *a cappella* pe cinci voci pe un text evanghelic (rugăciunea lui Hristos înaintea patimilor), se remarcă printr-un mare dramatism. Zielenski zugrăveşte în acest motet chipul unui om care înfrînge, în cursul unor meditaţii chinuitoare, îndoielile ce-l frămîntă şi în hotărîrea eroică de a se supune de bună voie grelelor încercări care îl aşteaptă.

Melodia, expusă la toate vocile, zugrăveşte pregnant amarele frămîntări. O intonaţie dureroasă la vocea a doua (alto) redă o tristeţe chinuitoare :

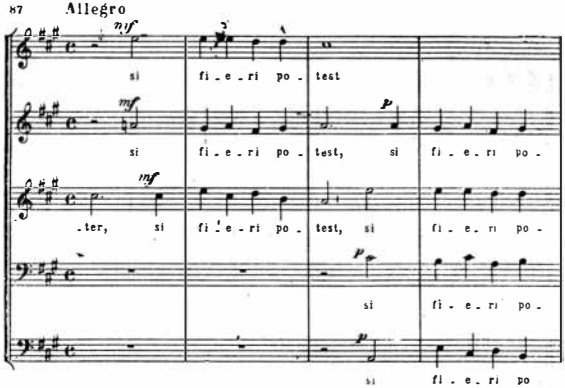


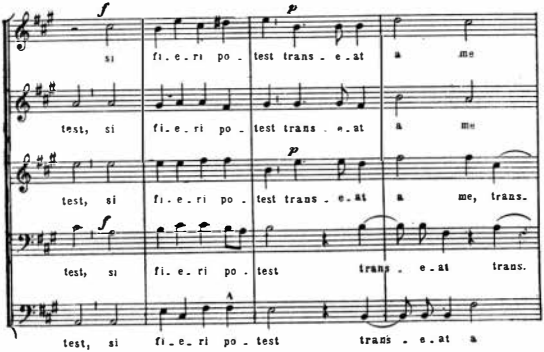

o . ra . vit ad Pa
. ra . vit ad Pa . trem in mon
. . li . ve ti
. . li . ve . ti in mon . . te O . li .
mon . . te O . li ve . ti fo .


. trem
. . te O . . . li . ve . ti
o . ra . vit ad Pa . trem: o .
. . . ve . ti
o . ra . vit ad
. ra . vit ad Pa . trem: o- . . ra . vit ad



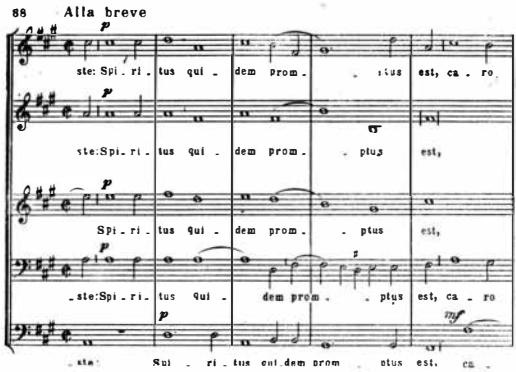
După acest *adagio* meditativ, urmează un *allegro* pătruns de emoție :

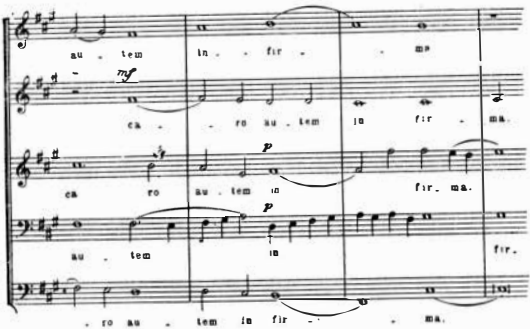




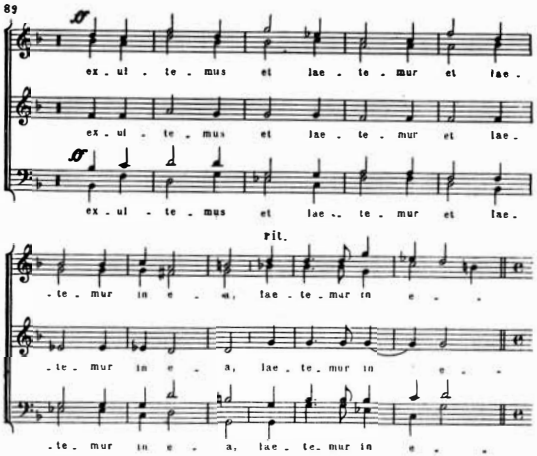
Aici se schimbă modul şi tempo-ul : expunerii polifonice îi ia locul o factură omofonico-armonică.

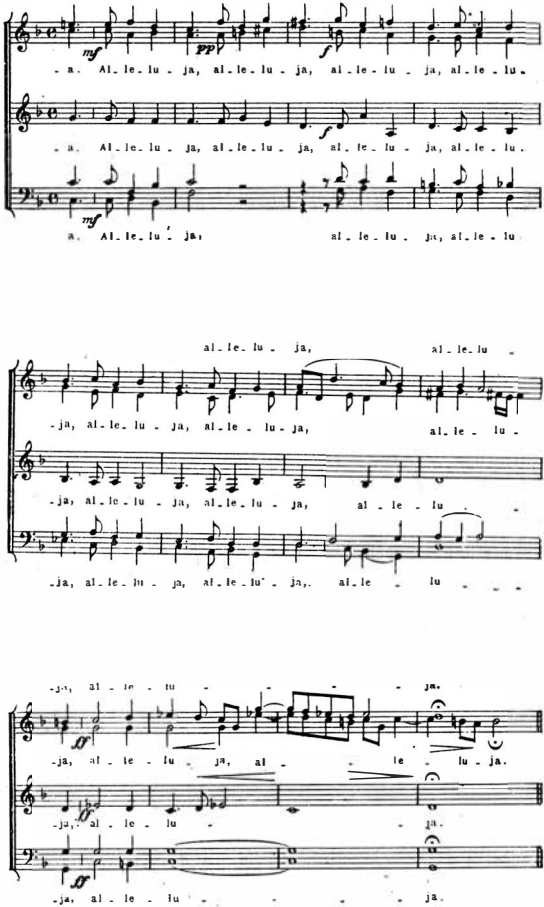
În ultima parte *(Alla breve)*, dezvoltarea muzical-dramatică a materialului din *adagio* conduce la culminaţia finală. Muzica exprimă acum o hotărîre nestrămutată ; înfrîngerea ezitărilor chinuitoare constituie afirmarea idealului luminos al unui înalt umanitarism.

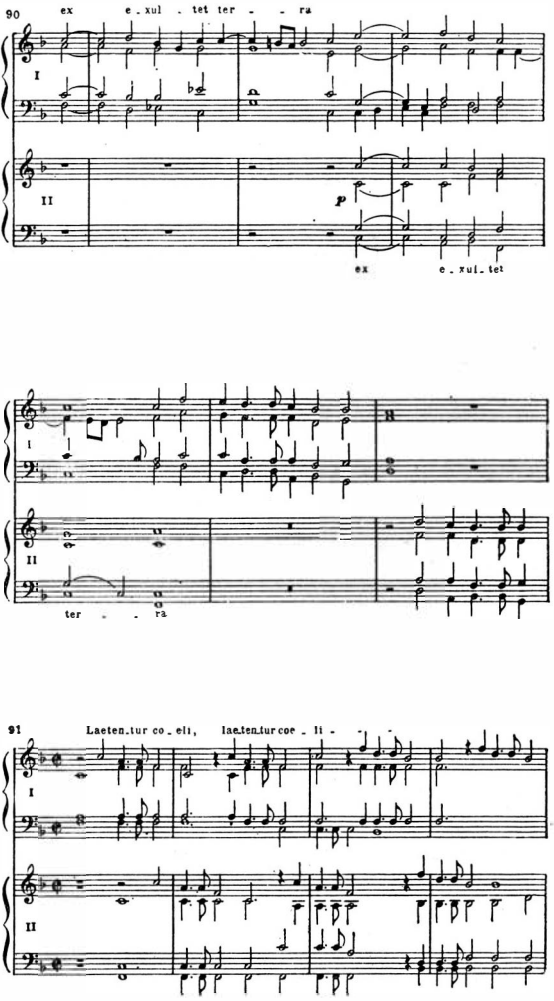


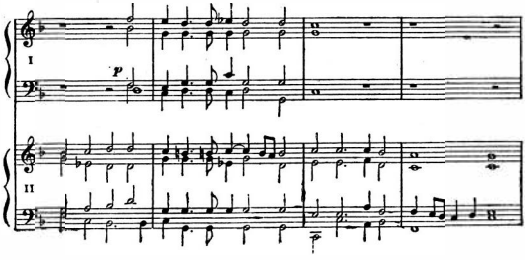


În încheiere, vom da exemple ale stilului solemn și monumental vocal-coral și instrumental, căruia Zielenski reușește să-i confere o mare originalitate (v. exemplele 89, 90, 91) :




mf
pp
f
mf
-a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu.
-a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu.
a. Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu
al-le-lu-ja, al-le-lu
-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu.
-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu
-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu
-ja, al-le-lu-ja.
ff
-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.
-ja, al-le-lu-ja.
ff
-ja, al-le-lu-ja.


90
ex e . xul . tet ter - - ra
I
II
p
ex e . xul . tet
ter - - ra
91
Laeten.tur co . eli, laeten.tur coe . li - - -
I
II



Cu toate că au fost nevoiți să folosească texte bisericești în limba latină, maeștrii polonezi ai Renașterii au creat remarcabile lucrări veridice, legate de viață, de proporții cu adevărat monumentale, sporind astfel imensul aport al muzicii poloneze în tezaurul polifoniei Renașterii.

Unii cercetători, care acordă o prețuire justă genurilor muzicii laice orășenești, subapreciază întrucîtva valoarea imaginilor realiste care apar frecvent în lucrările de muzică de cult.

Or, *genurile de cult propriu-zise* (missa, motetul, ofertoriul, psalmii protestanți etc.) posedă adesea pronunțate trăsături *populare, naționale.*

Încă la începutul secolului XVII, cei mai mari polifoniști polonezi (Zielenski, Mielczewski etc.) au creat lucrări remarcabile, profund veridice din punct de vedere psihologic, care pot fi puse alături de cele mai bune lucrări ale lui Palestrina, Orlando Lasso și ale altor maeștri.

Prezintă un mare interes și creația abatelui Thomasz Szadek (n. aprox. 1550 — m. 1611), polifonist polonez de frunte, capelan al „Capelei rorantiștilor".

Catolic convis, Szadek s-a dovedit a fi, în activitatea sa componistică, un adept al stilului polifonic roman.

Însă, cu toate simpatiile sale „apusene", Szadek a resimțit și el în creația sa influența binefăcătoare a cintecelor poporului polonez și pe aceea a celor mai bune lucrări ale compatrioților săi — polifoniștii contemporani cu el și cei din perioada imediat anterioară.

Ca o confirmare a acestui fapt poate servi una din cele trei * misse ale lui Szadek care ni s-au păstrat, *Officium in melodium moteti Pisneme* **, scrisă în anul 1580. La baza missei se află motetul cu același nume, lucru obișnuit pe atunci.

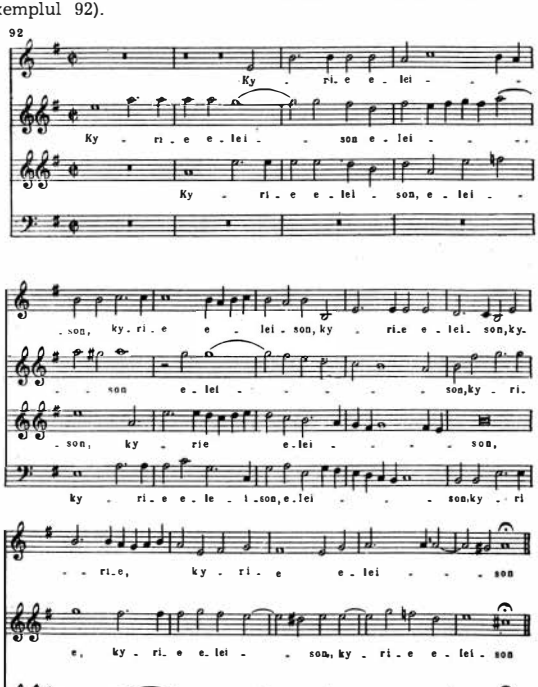
Cantabilitatea slavă a melodicii, marea expresivitate a unor coruri ale missei, ca *Et incarnatus est* („Și s-a întrupat") și multe altele, se îmbină cu o stăpînire excelentă a tehnicii polifonice. Stilul polifonic al lui Szadek se

* A doua missă (*Officium „Dies est laetitiae"* — „Zi de bucurie") a fost scrisă în anul 1557. La baza celei de-a treia misse a lui Szadek se află — drept *cantus firmus* — un cîntec francez laic. Acesta este unicul caz cunoscut de folosire de către un compozitor polonez a unui astfel de cantus firmus.

** Înțelesul acestei denumiri nu a putut fi încă lămurit.

remarcă prin claritatea, transparența și proporționalitatea întregii facturi (v. exemplul 92).

92



Compozitorul Marcin Mielczewski*, excelent contrapunctist, a fost larg cunoscut atît în Polonia, cît și dincolo de hotarele acesteia (printre altele, și în Rusia)

* Între anii 1638—1644 Mielczewski a activat în capela regală, începînd din 1645 a lucrat la curtea episcopului din Wroclaw, iar în ultimii ani ai vieții a locuit la Varșovia, unde a și murit, în anul 1651 [154].

În timpul vieții lui Mielczewski a fost publicat, dintre lucrările lui, numai un dublu canon pe patru voci (care a apărut în Veneția, în anul 1643) ; însă ni s-au păstrat (în întregime sau fragmentar) 12 misse ale sale *.

Marea majoritate a lucrărilor lui Mielczewski care ni s-au păstrat aparțin muzicii bisericești. Missele lui și, în general, toate marile lui lucrări vocal-instrumentale se remarcă printr-un stil scînteietor, somptuos, și sînt scrise pentru formații orchestrale mari. Așa, de exemplu, *Missa triumphalis* pe opt voci și *Missa Cerviensiana* pe șase voci sînt scrise pentru cor, orgă, cvartet, trombon și un grup de instrumente cu coarde [155].

Lucrările lui Mielczewski se remarcă prin înaltul nivel al tehnicii polifonice și prin excelenta cunoaștere a resurselor expresive ale partidelor corale și orchestrale.

Fiind influențat, într-o oarecare măsură, de tradițiile cultului catolic, Mielczewski a pus la baza multora din lucrările sale *cantus firmus*-uri gregoriene și a acordat o atenție considerabilă muzicii bisericești. Însă, în același timp, el a folosit și melodii de origine poloneză. Este semnificativ faptul că partidele unor misse pe șase voci sînt prevăzute cu mențiunea : „A se lăsa Vulgare". Feicht presupune că aceasta indică originea poloneză a melodiei respective, care a fost pe atunci larg răspîndită în calitate de cîntec tradițional de luptă al armatei poloneze. I. Belza subliniază că în această melodie sînt utilizate vocalize ample, specifice stilului cîntecelor populare slave [156].

Prezintă un mare interes cantona lui Mielczewski pentru două viori, fagot sau violă și bas cifrat. În această lucrare se manifestă în mod strălucit originalitatea compozitorului și legăturile lui cu cultura muzicală democratică a patriei sale [157].

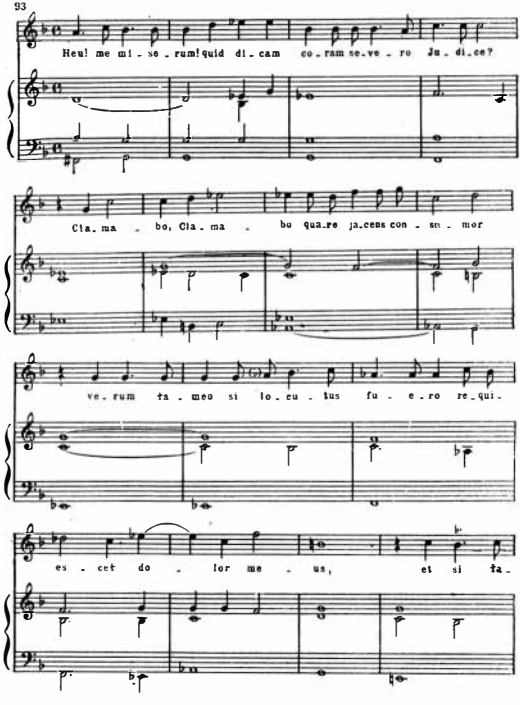
În mai multe lucrări ale lui Mielczewski se afirmă pentru prima dată cu hotărîre „stilul monodic", nou pe atunci. Compozitorul acordă o mare atenție, în creația sa, muzicii instrumentale, dezvoltînd în lucrările sale instrumentale trăsături ale stilului de concert.

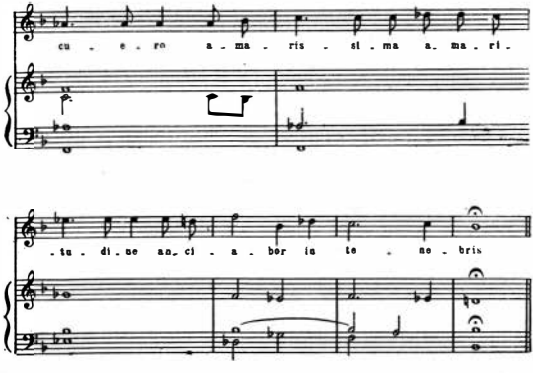
Legături și mai strînse cu formele dansurilor populare se vădesc în lucrările lui Adam Jarzebski, compozitor și violonist, contemporan al lui Zielenski și al lui Mielczewski (născut într-o familie burgheză în jurul anului 1590 — m. în 1649). Sfera preocupărilor lui, imaginile și genurile lucrărilor sale sînt tipice pentru un maestru al epocii Renașterii. El a fost autorul multor lucrări instrumentale *programatice*, care constituie o mărturie a marii dezvoltări a muzicii poloneze instrumentale de cameră. Programatismul lucrărilor lui Jarzebski a fost relevat de Z. Lissa și J. Chominski în lucrarea lor, „Muzica Renașterii poloneze". Este caracteristică o cantonă monotematică a lui Jarzebski pentru ansamblu instrumental, intitulată *Tamburitta ;* această lucrare posedă o factură melodică expresivă, cantabilă, și un ritm tipic de poloneză. Și la Jarzebski se întîlnesc frecvent înconjurările sunetului de sprijin, intonațiile ascendente de sextă, precum și modurile alternative. În ce privește folosirea de către acest compozitor a structurii din cinci părți — formă îndrăzneață pentru acea vreme — nu putem fi de acord cu I. Belza, care vede aici o anticipare a formei romantice din cinci părți, utilizate de Chopin și Liszt [157].

* Se știe că Mielczewski a fost și autor al unor concerte religioase ; unul dintre acestea — pentru bas solo, acompaniat de două viori, un fagot și orgă — a fost publicat în secolul XVII.

Și pentru creația lui Lilius, dirijor al capelei Wawel din Cracovia, este caracteristică tendința de a anticipa o factură monodică de concert.

Dintre maeștrii polonezi din prima jumătate a secolului XVII, cea mai caracteristică figură este aceea a lui Bartlomiej Pekiel — care a fost capelmaestru regal la Varșovia, iar mai tîrziu a activat la catedrala din Cracovia, ca succesor al lui Lilius. Lucrările vocal-instrumentale monumentale ale acestui maestru (de exemplu, *Sanctus* dintr-o missă pentru două coruri de cîte patru voci cu acompaniament de orgă), arată că Pekiel a fost, probabil, cel mai mare contrapunctist polonez din secolul XVII. El a stăpînit cu măiestrie toate resursele polifoniei vocale și instrumentale, pe care le-a îmbinat cu folosirea pe scară largă a scriiturii monodice : acest lucru se remarcă în partidele solistice ale lucrărilor lui vocal-instrumentale, de exemplu în solo-ul tenorului din cantata *Audite mortales* („Ascultați, muritori") :





Linia polifoniei vocale de cult își continuă evoluția și în a doua jumătate a secolului XVII, ba chiar și în secolul XVIII ; ea a fost reprezentată prin creația compozitorilor Radomski, Wladislaw Leszczinski (m. în 1685), Maciej Lukaszewicz (m. în 1685), Jacek Rózycki (m. aprox. în 1700), Stanislaw Sep Sarzynski (la hotarul dintre secolele XVII—XVIII), Grzegorz Gorczycki (m. în 1734) și în sfîrșit, Maciej Zeliniewicz (m. aprox. în 1782).

Grzegorz Gabrjel Gorczycki a fost ultimul polifonist polonez de mare importanță. El a ocupat postul de regent al capelei Wawel și a fost autorul a numeroase lucrări de cult — unele *a cappella*, altele în factura vocal-instrumentală de tradiție veche, utilizînd *cantus firmus*-uri de coral cu valori mari ale notelor (Note de o oca) [158].

XIX

În lucrările maeștrilor enumerați, specificul popular național al muzicii poloneze s-a manifestat în caracterul modal, în cantabilitatea melodiilor, în ritmica originală, în elementele de subordonare a vocilor de acompaniament unei singure voci — într-un cuvînt, în însuși stilul polifoniei vocale.

Polifoniștii polonezi folosesc drept *cantus firmus* cîntece polone bisericești, iar uneori și laice. Astfel, Marcin din Lwow a introdus în multe din lucrările sale melodii de cîntece populare religioase poloneze. Dintre acestea, cel mai frecvent sînt folosite colindele (la Pekiel, Lukaszewicz și alții) și cîntecele de paști. A fost deosebit de răspîndit cîntecul pascal „Hristos a înviat", care se întîlnește în missele compozitorilor polonezi de-a lungul a nu mai puțin de două secole (la Marcin din Lwow, Lilius, Pekiel, Gorczycki și la mai mulți autori anonimi).

Toate aceste particularități stilistice se manifestă nu numai în lucrările vocale legate de serviciul religios catolic, ci și în coralurile poloneze protestante — mai ales în acelea ale lui Waclaw din Szamotuly.

Alături de predominarea modurilor tipice pentru muzica populară națională poloneză — mixolidic, doric, frigic, lidic, eolic, — în polifonia de la sfîrșitul secolului XVI, dar mai ales în prima jumătate a secolului XVII, se afirmă, mai hotărît decît la polifoniștii italieni din școala lui Palestrina, tendința de a utiliza majorul și minorul. De asemenea, în polifonia poloneză este mai subliniat și mai dezvoltat elementul metro-ritmic (în special ritmurile punctate și sincopele). În armonie, un procedeu utilizat cu predilecție sînt punctele de orgă pe tonică și pe dominantă. În expoziție se întîlnește frecvent cîntatul la unison sau la interval de o octavă.

Prin urmare, se impune concluzia că stilul popular național polonez s-a afirmat nu numai în genurile de cîntece și dansuri, ci și în polifonia corală și coral-instrumentală poloneză.

În polifonia vocală poloneză lipsesc cu desăvîrșire orice fel de rafinamente, de artificii, de împletiri contrapunctice complicate. Din contra, întreaga muzică se remarcă prin naturalețe, prin simplitate, prin expresivitatea formulelor melodice și printr-o logică desăvîrșită în construirea întregului.

Trebuie subliniat faptul că reprezentanții înaintați ai muzicii poloneze nu priveau cu indiferență realizările muzicii polifonice străine (mai ales italiene și franco-flamande). Mulți compozitori polonezi cunoșteau excelent cele mai bune lucrări de muzică polifonică din alte țări, iar unii dintre ei întreținеau chiar legături cu renumiți maeștri din vestul Europei.

În repertoriul capelelor corale poloneze ocupau un loc important lucrările clasice ale lui Palestrina, Orlando Lasso, Goudimel și ale altor compozitori de frunte din Apus.

În Polonia au trăit și au activat un timp îndelungat reprezentanți progresiști ai umanismului și ai muzicii umaniste din țările vest-europene, ca Filippo Callimaco, Heinrich Finck, Georg Liban, Rudolph Agricola, Luca Marenzio și mulți alți.

Însă capacitatea de a prețui realizările altor țări în domeniul muzicii nu a dus cîtuși de puțin la neglijarea specificului național popular al muzicii poloneze.

De aceea, ar fi eronat să privim dezvoltarea polifoniei poloneze ca pe o imitare a polifoniei franco-flamande, romane sau venețiene. Din nefericire, o asemenea concepție este încă răspîndită în rîndurile unor anumiți muzicologi, nefăcînd excepție nici chiar unii muzicologi polonezi.

XX

Înaltul umanism, puternicul realism și specificul național popular al muzicii poloneze din epoca Renașterii, precum și o mare măiestrie artistică, i-au asigurat un loc de seamă și dincolo de hotarele țării sale de origine.

Lucrările lui Waclaw din Samotuly, ale lui Dlugoraj, Jakób Polak, Zielenski și Mielczewski au fost publicate în numeroase țări, în culegeri ce cuprind cele mai bune lucrări dintr-un anumit gen muzical. Tratatul de

teorie al lui Sebastjan din Felsztyn, *Opusculum musicae* [159], figura în numeroase biblioteci germane. Lăutiștii polonezi erau renumiți în toată Europa și chiar la Paris. Martin Agricola a exprimat, încă la începutul secolului XVI, aprecieri extrem de elogioase în legătură cu violoniștii polonezi.

Spre sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII, la Cracovia existau numeroase ateliere care produceau instrumente cu coarde, renumite în întreaga Europă.

Un fapt neîndoielnic este și răspîndirea în toată Europa a dansurilor poloneze, cu începere din a doua jumătate a secolului XVI. În Germania era greu de găsit o tabulatură de lăută din care să lipsească unul sau mai multe „excelente dansuri poloneze" *(Gutt Polnisch Dantz)* [160]. Informații valoroase, furnizate de Mitzler, Marpurg, Kirnberger (elev al lui Bach), de cunoscutul critic muzical hamburghez Mattheson și de alții, confirmă unanim marea influență pe care au exercitat-o „stilul polonez" (Mattheson) și „gustul polonez" * (Kirnberger) nu numai asupra genurilor de dans, ci și asupra lucrărilor vocale „pe textele cele mai serioase și cele mai severe".

S-a încetățenit obiceiul de a denumi ritmurile și manierele interpretative caracteristice pentru muzica poloneză prin termenii *Alla Polacca* sau *Tempo alla Polacca.*

Importantul compozitor polonez Heinrich Finck, muzicant de curte al regilor Olbracht și Aleksander Iagello, venit cu întreaga familie din Saxonia în Polonia pe la jumătatea secolului XV, și-a făcut aici atît studiile generale, cît și pe cele muzicale. Semnalînd acest fapt, un nepot al lui Finck aduce înalte elogii culturii muzicale poloneze din acea vreme **. Jean de Laboureur, în notele sale de călătorie, vorbește în felul următor despre orchestra regelui Wladislaw IV : „Muzica acestui rege este socotită cea mai bună din Europa" [162]. Încă mai laințe, un cronicar german a avut aprecieri pline de admirație față de orchestra lui Sigismund [162a].

Renumitul contemporan al lui J. S. Bach, G. Ph. Telemann, într-o scrisoare adresată lui F. W. Marpurg, declară deschis că, făcînd cunoștință cu muzica poloneză, a găsit în ea „multe lucruri bune, folosite în unele lucrări adesea extrem de serioase" *(in manchen auch ernsthaften Sachen)* ***. Aceste cuvinte sînt însoțite de Telemann de un panegiric în versuri, care începe așa : *Es lobt ein jeder das, was ihn kann erfreun. Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zum Springen* **** [163].

Mattheson remarcă : „Maniera poloneză se bucură de o asemenea popularitate, încît chiar și textele cele mai serioase se pun pe o muzică cu caracter polonez".

---

* *„Polnischer Styl", „Polnischer Geschmack..."*

** În prefața la lucrarea sa *Practica musica* din anul 1556, Hermann Finck scrie : „Mă simt obligat să-mi exprim respectul și recunoștința față de poporul polonez..." [161].

*** Sonate în stil polonez au scris Telemann și alți compozitori germani, precum și italienii Farina și Alberti [163].

**** „Fiecare laudă ceea ce îl bucură : acum cîntecul polonez face să danseze lumea întreagă".

Versurile de mai sus ale lui Telemann au fost citate de către I. F. Belza în *Istoria culturii muzicale poloneze,* în care autorul se referă la articolul lui Tadeusz Marek, publicat în Nr. 8 din anul 1951 al revistei *„Muzyka"* [165]. Faptul că acest citat a fost dat de mine în disertația mea de doctorat din anul 1947 m-a decis să-l introduc și în lucrarea de față.

Nu este de mirare că Johann Sebastian Bach și Händel aveau obiceiul să includă piese poloneze în programele concertelor lor și foloseau genurile poloneze de dans în ciclurile pe care le compuneau. Mai ales fiii lui J. S. Bach au scris extrem de frecvent muzică în spiritul dansurilor poloneze.

O țară în care dansurile poloneze au jucat un rol și mai mare decît în Germania a fost Suedia, unde aceste dansuri au pătruns din cele mai vechi timpuri în viața muzicală a păturilor largi ale populației. Spre sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII, multe dansuri poloneze au fost incluse și în tabulaturile franceze, italiene, neerlandeze și ungare [166].

În secolul XVIII, cultura artistică poloneză — inclusiv cea muzicală — trece printr-o criză temporară. Mai sus, am arătat că în statul polonez, începînd din a doua jumătate a secolului XV, orașele s-au dezvoltat relativ slab. Dominația politică trecea tot mai mult în mîinile marilor magnați, de care depindea numeroasa aristocrație, și această stare de lucruri a făcut ca încă în secolul XVII nobilimea să ajungă să aibă puteri nelimitate. La începutul secolului XVII, starea economică devine din ce în ce mai proastă. La aceasta se adaugă și insuccese în domeniul politicii externe. Polonia intră în conflict cu statul Moscovit, cu Suedia și cu Danemarca și este nevoită să poarte, de-a lungul secolelor XVI și XVII, războaie neîntrerupte, care se soldează, în ultimă instanță, cu înfrîngerea ei totală. Ea este nevoită să cedeze Letonia Suediei, în timp ce Turcia pune stăpînire pe Moldova. Regiunile Smolensk și Cernigov se reintegrează în statul Moscovit ; partea estică a Ucrainei se unește cu statul Moscovit, drept rezultat al victoriosului război de eliberare națională, purtat sub conducerea lui Bogdan Hmelnițki.

Situația economică și politică externă și internă a Poloniei era din cele mai dificile. Aceasta a dus și la o criză considerabilă a vieții culturale, mai ales a celei artistice, fără a mai vorbi de urmările negative pe care le-a avut pentru cultura poloneză — mai ales spre sfîrșitul secolului XVII — activitatea iezuiților.

Nu este de mirare că această decadență temporară s-a răsfrînt și asupra artei muzicale. Dacă în secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII creația și interpretarea muzicală poloneză au ajuns la un nivel extrem de înalt, iar formele activității muzicale erau foarte numeroase și dezvoltate, în schimb, spre sfîrșitul secolului XVII și în secolul XVIII muzica poloneză — care în epoca Renașterii ținuse pasul cu cele mai avansate realizări ale artei muzicale vest-europene și, în unele privințe, o luase chiar înaintea Apusului — a început să rămînă în urmă. Trebuie amintit că la sfîrșitul secolului XVII și la începutul secolului XVIII în muzică se fixează factura omofonico-armonică și se dezvoltă noi genuri : opera și marile compoziții instrumentale. Acest proces se desfășoară în Polonia într-un ritm lent : cultura muzicală poloneză din a doua jumătate a secolului XVII și din secolul XVIII nu dă compozitori importanți de muzică simfonică și de operă. Abia în prima jumătate a secolului XIX începe perioada clasică a muzicii poloneze, reprezentată prin creația lui Chopin, iar apoi și prin aceea a lui Moniuszko.

XXI

Vorbind despre muzica poloneză din timpul Renașterii, trebuie să acordăm o atenție specială legăturilor dintre cultura poloneză și culturile frățești ale celorlalte țări slave.

Între Polonia și Cehia s-au stabilit din vremuri străvechi strînse legături politice și culturale, care s-au intensificat mai ales după perioada războaielor husite.

Dar și anterior, între cele două popoare slave fraterne a existat un strîns contact în domeniul cultural. Încă înainte de începutul secolului XVII, limba și cultura cehă, care s-au dezvoltat mai timpuriu, au exercitat o influență binefăcătoare asupra limbii și a culturii poloneze.

Încă la sfîrșitul secolului XIV, între studenții universității din Praga figurau mulți polonezi. Unii savanți polonezi — ca Maciej din Cracovia și alții — au predat la Praga, în timp ce savanți cehi au predat în Polonia. Tot spre sfîrșitul secolului XIV, la curtea poloneză a activat magistrul ceh Henryk. Carol IV a pus la dispoziția polonezilor una din curiile națiunilor universitare, iar regina Jadwiga a Poloniei a înființat la Praga un colegiu (propriu-zis, un internat) pentru studenții lituanieni și polonezi [167].

Magistrul Jan Stekna, predicator talentat (poreclit „Trîmbița sonoră"), care a activat înaintea lui Hus în capela Betleemului, a predat între anii 1400—1404 la universitatea din Cracovia și a ocupat un post administrativ la colegiul din Praga [168].

O influență considerabilă a limbii cehe asupra celei poloneze se face simțită pînă în secolul XV [169]. Un timp îndelungat, limba cehă a fost limba păturilor culte ale societății poloneze și a fost întrebuințată în relațiile diplomatice nu numai în Polonia, ci și în alte țări slave [170].

Influența cehă în Polonia s-a intensificat în perioada mișcării husite. Trebuie amintită, în legătură cu aceasta, activitatea lui Jeronym, elev al lui Hus, în Polonia și Lituania, precum și corespondența dintre Hus și regele Iagello. În anul 1416, arhiepiscopul din Gniezno, șeful delegației poloneze la conciliul din Trento, a fost pus să judece cazul unui preot polonez bănuit că ar fi aderat la ideile husite [171].

După cum vedem, învățătura husită pătrundea în rîndurile clerului polonez. Ea a căpătat o mare răspîndire în cercurile nobilimii poloneze — mai ales între anii 1430—1440.

Mișcarea husită a jucat un rol pozitiv și în afirmarea conștiinței naționale a societății poloneze. Sub influența ideilor husite, polonezii au început să-și manifeste nemulțumirea față de sistemul de învățămînt bazat în exclusivitate pe întrebuințarea limbii latine, iar viața intelectuală a cunoscut un puternic avînt în întreaga țară. Acest fapt a fost nevoit să-l recunoască — cu toate tendințele sale conservatoare — pînă și Dlugosz, în istoria sa, în paginile care vorbesc despre sfîrșitul celui de-al patrulea deceniu al secolului XV. „Un fel de nebunie a cuprins mințile oamenilor în regatul polon", — exclamă el cu părere de rău [172].

În diferite orașe poloneze (de exemplu, la Kozminka și Leszek) au fost înființate școli ale „fraților cehi".

Izgonirea husiților din Cehia în anul 1548 a contribuit la o și mai mare răspîndire a ideilor husite în Polonia, căci aici s-au refugiat cei mai

mulți dintre „frații cehi". Învățătura husită a cîștigat mulți adepți, mai ales în Polonia Mare [173].

Palacky, excelent cunoscător al istoriei cehe și totdeauna extrem de prudent în deducțiile sale, constată că tocmai la începutul secolului XV legăturile culturale dintre Cehia și Polonia și-au atins punctul culminant și au ajuns mai strînse și mai trainice ca oricînd [174].

Cultura cehă și învățătura husită și-au exercitat influența în diferite domenii ale culturii artistice poloneze, inclusiv în poezie și muzică.

Încă în secolul XIV cîntecele religioase poloneze nu erau adesea decît cîntece cehe ușor modificate. În secolul următor (în anul 1435) un oarecare Jan, profesor și organist la Przeworsk, a alcătuit o culegere, în care au fost incluse mai multe cîntece religioase poloneze. Două colinde poloneze străvechi, păstrate într-un manuscris din anul 1442, sînt transpuneri ale unor colinde cehe sau au fost create sub influența colindelor cehe [175]. Unii cercetători afirmă chiar că și cîntecele poloneze intonate în biserici în secolele XIV—XV „erau de fapt cehe, însă tălmăcite în limba poporului (în limba polonă)" [176].

S-au păstrat mărturii în legătură cu participarea mai multor activiști cehi — unii dintre aceștia husiți — la viața muzicală a Poloniei. Astfel, din orchestra lui Sigismund I, reorganizată în anul 1520, făcea parte un oarecare Jenik Czech (adică Cehul). Și numele altor cîtorva membri ai orchestrei par să indice originea lor cehă. Husiții cehi iau parte activă la alcătuirea, editarea și răspîndirea culegerilor de cîntece protestante.

Cel mai vechi cancional polonez *a fost tipărit mai întîi la Praga* și abia după aceea a fost republicat la Cracovia. El conține melodii compuse de cunoscutul activist protestant polonez Andrzej Trzeciewski din Królewiec [177]. În anul 1554 a văzut lumina tiparului culegerea lui Waclaw Brzorowski — poet, pastor și șef al unei grupări a „fraților cehi". Maciej Czerwonka, membru al aceleiași grupări, a fost unul dintre colaboratorii lui Artomiusz în pregătirea pentru tipar a cancionalului polonez care a fost publicat la Torun în anul 1571 [178]. Afară de aceste date, ar putea fi citate multe altele.

Contrareforma, care s-a intensificat în Polonia în ultima treime a secolului XVI, a avut o atitudine negativă și față de cultura cehă, care, după cum am văzut, era atît de strîns legată de mișcarea husită.

Cu toată activitatea forțelor reacționare, Polonia a ajuns să ocupe la începutul secolului XVII unul din primele locuri în cultura și arta europeană

XXII

Pentru noi prezintă o deosebită importanță legăturile dintre muzica polonă din perioada de care ne ocupăm, și cultura muzicală rusă.

Relațiile Poloniei cu marele ei vecin din răsărit au o istorie multiseculară.

Din nefericire, legăturile *muzicale* dintre Polonia și Rusia încă nu au fost studiate suficient, iar pînă la sfîrșitul celui de-al cincilea deceniu al secolului nostru au fost studiate unilateral — punîndu-se accentul mai ales pe influența așa-zisei „erezii latine", adică a polifoniei poloneze de

cult, asupra muzicii ruse — mai ales asupra celei ucrainene şi bieloruse — în secolele XVI—XVII. Dar şi în acest domeniu, cercetătorii se mulţumeau cu afirmaţia generală, că muzica poloneză ar fi jucat, chipurile, un rol hotărîtor în formarea polifoniei ruse. În muzicologia sovietică, această concepţie a fost formulată, în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, în lucrările cunoscutului istoric al muzicii ruse — excelent cunoscător al istoriei muzicii de cult — prof. A. V. Preobrajenski, iar în cel de-al patrulea deceniu, în lucrările muzicologilor T. N. Livanova şi N. V. Brajnikov *.

Majoritatea lucrărilor publicate nu cercetează *în chip analitic* care genuri de muzică poloneză au putut să-şi exercite influenţa, şi asupra căror domenii ale culturii muzicale ruse (bieloruse, ucrainene) a putut să se răsfrîngă această influenţă. Or, elucidarea acestei probleme este cît se poate de necesară. Căci, dacă existenţa unei legături fructuoase între muzica *populară* polonă şi cea rusă, bielorusă, ucraineană, este neîndoielnică, în schimb cu totul altfel se prezintă problema mult mai complexă a posibilităţii şi limitelor unei eventuale influenţe exercitate asupra culturii muzicale ruse de muzica poloneză catolică de cult şi de muzica laică răspîndită în păturile suprapuse ale societăţii poloneze.

Adevărul este că, de-a lungul veacurilor, a variat şi caracterul legăturilor muzicale dintre Polonia şi Rusia : în anumite perioade, alături de pătrunderea în Rusia a cuceririlor culturii muzicale poloneze, are loc şi procesul invers, muzica rusă influenţînd-o pe cea poloneză **.

Să amintim cîteva date istorice.

Încă în secolul X, Polonia a pus mîna, temporar, pe oraşele ruse apusene (*Cervenski goroda*). În anul 981, ele au fost recucerite de cneazul Vladimir ***. În secolul XI, repetatele campanii întreprinse împotriva Rusiei de Boleslaw I s-au soldat cu tot atîtea eşecuri.

În secolul XIV, atacurile nobilimii lituaniene şi poloneze împotriva Rusiei devin deosebit de înverşunate. Profitînd de slăbirea temporară a cnezatelor din regiunea Niprului (Kievşcina, Pereiaslavşcina şi Cernigovşcina), slăbire cauzată de intensificarea conflictelor dintre feudali şi de năvălirile tătăreşti în Rusia, care au avut loc în secolul XIII, feudalii lituanieni invadează o parte din teritoriul Bielorusiei şi pun mîna pe cnezatele ucrainene Kiev, Pereiaslav şi Cernigov, Volîn şi Podolia. Aristocraţii polonezi, setoşi de războaie, după o tentativă nereuşită de a supune Galiţia în anul 1340, se aliază în anul 1385 cu Lituania şi parvin în cele din urmă să pună stăpînire pe Galiţia, la începutul secolului XV pe Podolia, iar după

---

* Ne referim, în primul rînd, la cartea T. N. Livanovei „Studii şi materiale în legătură cu istoria culturii muzicale ruse din secolul XVIII", M., 1938. Trebuie să subliniem că în ultima sa lucrare, „Cultura muzicală rusă din secolul XVIII", autoarea expune cu totul alte opinii. Exemple de influenţă a muzicii ucrainene asupra celei polone sînt citate şi de I. F. Belza în lucrarea sa *Istoria culturii muzicale poloneze*", vol. I, M., 1954.

** V. în această problemă, printre altele : Paşuta, Daniil Galiţki („Revista istorică", 1953, Nr. 3—4, pag. 36).

*** Această problemă este tratată mai detaliat de B. D. Grekov în „*Lupta Rusiei pentru crearea statului rus*", M., 1945, pag. 68. V. de asemenea B. D. Grekov, „Rusia Kieveană, ed. a 4-a, capitolul „Kievul şi Europa apuseană pe timpul lui Iaroslav", pag. 285.

„unirea" de la Lublin * din anul 1569 reuşesc să acapareze, în prima jumătate a secolului XVII, aproape întreg pămîntul Ucrainei şi al Bielorusiei şi întreprind chiar o tentativă de a lovi în însăşi inima Rusiei, atacînd Moscova. După cum se ştie, acest pericol a fost respins, drept rezultat al unei puternice mişcări patriotice a întregului popor, mişcare condusă de Minin şi Pojarski.

Această expansiune a cercurilor guvernante feudale poloneze şi lituaniene a durat — cu tot şirul neîntrerupt de răscoale care au avut loc în Ucraina şi Bielorusia la sfîrşitul secolului XVI şi în prima treime a secolului XVII — pînă la marele război de eliberare naţională, pe care Ucraina l-a pornit împotriva Poloniei în anul 1648. Acest război, condus de Bogdan Hmelniţki, a avut drept rezultat reintegrarea Ucrainei în statul rus, în anul 1654.

Greaua apăsare pe care au suferit-o din partea nobilimii poloneze regiunile estice vremelnic ocupate, a ajuns la apogeu tocmai spre sfîrşitul perioadei pe care o studiem. Ţăranii ucraineni erau exploataţi sălbatic, locuitorii oraşelor ucrainene erau asupriţi, populaţia Ucrainei era supusă unei polonizări forţate, ocupanţii vremelnici căutînd să distrugă limba ucraineană, obiceiurile poporului şi credinţa ortodoxă (culminînd cu cunoscuta „unire" de la Brest**, pe care guvernanţii polonezi au proclamat-o în 1596).

Masele largi ale populaţiei ucrainene au opus o rezistenţă fermă acestei polonizări forţate şi au respins hotărîrea sinodului de la Brest. Intensificarea jugului polonez a avut drept rezultat izbucnirea războiului de eliberare naţională [181]; în acelaşi timp, tot mai mulţi cazaci liberi *** fugeau în sudul Ucrainei ****, pentru a scăpa de şerbie. În schimb, nobilii ucraineni şi cei bieloruşi adoptau destul de uşor obiceiurile şi limba polonă şi treceau la catolicism, în dorinţa lor de a-şi păstra pe această cale puterea asupra ţăranilor, pe care îi exploatau mînă în mînă cu nobilii polonezi.

Pentru polonizarea teritoriilor estice, guvernanţii polonezi au recurs la ajutorul iezuiţilor, care au năpădit oraşele şi satele de pe teritoriile ocupate. În acest fel, iezuiţii au pătruns nu numai în oraşele poloneze (Poznan, Pultusk, Kalisz, Lublin, Nieswiz, Varşovia), ci şi în cele ucrainene, bieloruse şi lituaniene (Lvov, Iaroslavl *****, Poloţk, Vilno) [182].

Aceeaşi stare de lucruri s-a vădit şi în domeniul culturii muzicale. Şi muzica (în special, cea de cult) era folosită de feudalii polonezi în încercările lor de a deznaţionaliza populaţia bielorusă şi ucraineană. Ulterior — mai ales în timpul campaniei poloneze împotriva Moscovei şi în condiţiile războiului ţărănesc de la începutul secolului XVII — această muzică a pătruns şi în Rusia Centrală. Desigur, ar fi eronat să ne închi-

---

* Este vorba de unirea Poloniei şi a Lituaniei într-un singur stat, hotărîre luată împotriva voinţei poporului lituanian la seimul ţinut la Lublin în ianuarie 1569. (N. trad.)

** La sinodul convocat la Brest în anul 1596 a fost hotărîtă în mod samavolnic unirea cu biserica romano-catolică a bisericii teritoriilor ruse vremelnic cotropite — cu toată opoziţia îndîrjită a poporului şi a unei părţi din clerul ortodox (N. trad.).

*** Liberi *(volnie)* — adică eliberaţi de sub jugul nobilimii poloneze.

**** După cum se ştie, în a doua jumătate a secolului XVI, cazacii au înfiinţat pe cursul inferior al Niprului „cartierul general" al rezistenţei lor armate, numit *Zaporojskaia seci.*

***** Pe teritoriul numit pe atunci „Rusia Roşie".

puim că această pătrundere ar fi jucat numai un rol negativ. În orice caz, numeroase mărturii confirmă faptul că muzica poloneză era impusă cu forța în regiunile estice și era executată atît pe domeniile magnaților polonezi, cît și în orașele de dincolo de hotarele Poloniei.

Este interesant de menționat că polifonia poloneză ajungea uneori și la Moscova. Astfel, patriarhul Nifon asculta cu plăcere muzica poloneză. În special, el îl elogia pe polifonistul Mielczewski, pe care îl numea „desăvîrșit în ale muzicii" *.

Numeroase aprecieri de acest gen sînt citate de prof. A. V. Preobrajenski și de alți istorici ai muzicii ruse. Însă concluziile lor — că muzica poloneză ar fi exercitat o puternică influență asupra celei ruse, ucrainene și bieloruse — sînt bazate mai mult pe documente cu caracter polemic și pe raționamente eronate. Chiar dacă acești cercetători au citat, în sprijinul afirmațiilor lor, materiale de note, acestea erau în număr extrem de mic și adesea selecționate în mod părtinitor **.

De aceea, socotim necesar să cităm o serie de cazuri de pătrundere în Polonia a culturii ruse, ucrainene și bieloruse vechi, inclusiv a celei muzicale. Influența acesteia a fost multilaterală, înglobînd domeniile cele mai diferite ale culturii.

Astfel, aflăm că Dlugosz, importantul pionier al istoriografiei ruse, studiază limba rusă, la o vîrstă destul de înaintată ; sau că preotul catolic Orzechowski, simțind un viu interes față de ritualurile credinței ruse ortodoxe, publică în anul 1344, în limba latină, un tratat intitulat „Despre botez la ruși". De asemenea, la Cracovia, în mănăstirea sf. Cruci de pe Lysa Gora, la Lublin, Wislica, Sandomir, în capela sf. Treimi din Wawel [184], au fost descoperite numeroase fresce tipic ruse, executate de pictori de icoane ruși, care au lucrat în Polonia pe timpul regilor Iagello și Cazimir [185].

Încă la sfîrșitul secolului XIV și la începutul secolului XV, în Polonia pătrunde arta rusă veche. Wladislaw Iagello a adus pictori ruși, care au fost însărcinați să acopere cu fresce zidurile mănăstirii de pe Lysa Gora, precum și pereții bisericilor din Wislica și din alte locuri.

XXIII

Este de un deosebit interes problema rolului jucat de muzica rusă și ucraineană veche în dezvoltarea culturii muzicale poloneze în perioada de care ne ocupăm.

Se știe că în condițiile luptei îndelungate purtate de poporul ucrainean iubitor de libertate, împotriva ocupanților străini și pentru unirea cu poporul rus într-un stat rus unic, s-au dezvoltat și s-au întărit trăsăturile specifice ale limbii, culturii și obiceiurilor autohtone ale poporului ucrainean : „cultura ucraineană înaintată a îmbogățit cultura poporului rus și a adus un aport valoros în dezvoltarea culturii mondiale" ***.

---

* La Moscova au fost trimise, la cererea patriarhului, „O liturghie și cîntări pe nouă voci", precum și multe alte lucrări.

** Printre altele, așa stau lucrurile cu exemplele de note citate de A. V. Preobrajenski în articolul său despre „erezia latină" din culegerea *Orfeu* [183]. Aici, din cele cinci manuscrise prezentate, trei provin din Vilno. Or, se știe că pe atunci acest oraș era un puternic bastion al iezuitismului polonez.

*** Tezele cu ocazia celei de-a 300-a aniversări a unirii Ucrainei cu Rusia (anii 1654—1954) (aprobate de CC al PC din URSS). Ed. politică de stat, 1954, pag. 17.

Aşadar, există numeroase confirmări ale faptului că cultura artistică a popoarelor rus şi ucrainean a exercitat o influenţă puternică şi binefăcătoare asupra culturii şi artei poloneze.

Strălucita pleiadă de poeţi umanişti polonezi în frunte cu Jan Kochanowski vine în strîns contact cu viaţa şi natura ucraineană, care îşi găsesc reflectarea în poezie, în subiecte şi în limba poetică literară *.

Reprezentanţii înaintaţi ai literaturii şi artei poloneze aveau adesea legături cu Ucraina vestică, atît ca origine, cît şi din punctul de vedere al activităţii lor : astfel, umanistul Grzegorz din Sanok a fost arhiepiscop al Lvovului, Marcin Leopolita s-a născut la Lvov şi a murit în acest oraş în anul 1589 ; compozitorul Sebastjan din Felsztyn era originar din împrejurimile Peremîslului ; exemplele de acest fel sînt extrem de numeroase.

Cultura ucraineană a exercitat o influenţă incontestabilă asupra creaţiei din tinereţe a lui Mikolaj Rej. El cunoştea cîntecele ucrainene, precum şi bîlinele despre Ciurilo Plenkovici şi despre alţi eroi legendari kievleni din vremuri vechi.

Din acest punct de vedere, prezintă interes şi creaţia poetului polonez Sebastjan Klonowicz. Acesta a luat în repetate rînduri apărarea ţăranilor asupriţi de magnaţii şi nobilii polonezi, a zugrăvit tablouri realiste care înfierau şicanele judecătoreşti şi îmbogăţirea prin mijloace necinstite a păturii suprapuse a populaţiei orăşeneşti. Klonowicz a satirizat viaţa şi moravurile societăţii din vremea sa ; totuşi, el mărturiseşte că „nu a cutezat să scrie despre tîlhăriile marilor magnaţi..." Klonowicz a dezbătut problema acută a pauperizării ţărănimii şi s-a ridicat în apărarea intereselor păturilor largi ale populaţiei orăşeneşti.

Primul poem al lui Klonowicz, *Roxolania* („Rusia Roşie" — este semnificativ şi titlul lucrării !), prezintă tablouri din natura şi din viaţa Rusiei Roşii. Autorul zugrăveşte cu mult drag panorama Kievului şi a altor oraşe ucrainene, vorbeşte despre muzica instrumentală, cîntecele şi dansurile păstorilor ucraineni, descrie datinele şi obiceiurile poporului ucrainean.

Muzica şi dansul popular joacă un rol important în acest poem. De exemplu, este zugrăvit cîntatul din fluier al păstorilor ucraineni. „În lungile ore de monotonie, aşezaţi sub un copac", ei „zic" din fluier balade străvechi sau înfiripă cîntece de dragoste ; melodiile triste („trilurile de jale") sînt urmate de altele vesele. În sunetele unei muzici săltăreţe, pe stradă păşeşte, legat în lanţ, un urs dresat. „Acum flautul geme, zbîrnîitoarea huruie, cornul răsună puternic" (*Roxolania*, cîntul XVIII) [186].

Klonowicz descrie cu drag datinele ţăranilor ucraineni legate de botez (cîntul XXXII), de înmormîntare („Cîntul nostru arată cum plîng oamenii ucraineni în timpul îngropăciunii"), bocetele (cîntul XXXIV). Poetul deplînge cu o profundă simpatie greaua soartă a ţărănimii, citînd cuvintele pline de un profund adevăr pe care le cîntă mama lîngă leagănul copilului, „cu jale", cu suspine, zi şi noapte : nu plînge, odorul mamei... Lacrimile sînt o prevestire a soartei sale. Dacă începi să plîngi, ai s-o duci într-un plîns pînă la sfîrşitul vieţii ! Iar pruncul ascultă şi, pleoscăind din buze,

* Marele poet umanist polonez Jan Kochanowski a petrecut a doua jumătate a vieţii sale în Cernolesie şi a scris aici cele mai bune lucrări ale sale. Figuri de ucraineni şi imagini din natura Ucrainei şi-au găsit întruchiparea în poezia lui Kochanowski.

suge sînul mamei... Dar sînul femeii, chinuit şi secătuit, nu are lapte şi copilaşul ţipă..."

Dragostea de patrie a fost exprimată de Klonowicz în cuvintele îndrăzneţe : *„Lasă dealurile şi rîurile siciliene... priveşte, în Rusia, «dansul libertăţii» şi cercetează mai de aproape pămînturile noastre"* *.

Sînt cunoscute şi alte poeme şi dialoguri dramatice, în care, sub înfăţişarea unor nimfe din antichitate şi purtînd nume antice, apar tinere ucrainene, care îşi celebrează serbările populare autohtone şi execută dansuri străvechi. Astfel, în poemul *Roxolanele* („Fetele din Rusia Roşie"), Szymon Zimorowicz roagă ca la un ospăţ de nuntă să fie primiţi „musafiri aduşi de dînsul din pămîntul Rusiei : două coruri de fete şi un al treilea de tineri, care vin repede cu muzică, dansuri şi cîntece de iubire" ; fetele din primul grup sînt necăjite că încă nu au început cîntecele (*roznoglosnych piesni*) [187].

Poetul Szymonowicz (1558—1629), născut dintr-o familie burgheză din Lvov, foloseşte elemente ale creaţiei orale ruse şi ucrainene vechi în idilele sale „Vraja" şi „Pîinea".

Toate acestea ne îndreptăţesc să vorbim despre formarea unei întregi „şcoli de poeţi ai Rusiei Roşii". Să nu uităm că şi Kochanowski, în numeroase lucrări ale sale, a folosit cuvinte şi expresii tipic ucrainene.

Scenele şi tablourile din viaţa rusă se bucurau în Polonia de un mare succes — mai ales în păturile largi ale populaţiei.

Lucru paradoxal — pînă şi iezuiţii, căutînd să satisfacă, în propriile lor interese, gusturile maselor largi, au pus în scenă un dialog intitulat *Summa actiey Collegium Poznanskiego S. J. na przyjazd Królewstwa* („Spectacol al colegiului iezuit din Poznan cu ocazia sosirii regelui"), în care figurau, ca personaje, cazacii răsculaţi Nalivaiko şi Mihailo, tătari, ruşi, hatmanii Zamoiski, Jolkevski şi Hodkevici. Acest dialog, însoţit de muzică şi cîntece de tot felul, seamănă cu o adevărată operă [188].

Creaţia de cîntece populare ruse şi ucrainene avea legături de loc neglijabile cu creaţia poporului polonez. În acest domeniu, trebuie să fie semnalate ciclurile de cîntece rituale care au luat naştere în regiunea centrală a Poloniei Mici şi în voievodatul Lublin. În aceste cîntece este evidentă influenţa stilului şi a ornamenticii cîntecelor ucrainene. Această influenţă s-a făcut şi mai puternic simţită în alte regiuni ale Poloniei Mici, manifestîndu-se în special prin pătrunderea în folclorul polonez a unor scurte cîntece ucrainene şi bieloruse sau a unor fragmente din aceste cîntece.

În viaţa poporului polonez au jucat un rol important spectacolele skomorohilor ruşi şi ucraineni. Numeroşi muzicanţi „rusini" ** au ajuns la mare cinste în Polonia. Astfel, pe timpul lui Sigismund I era celebru „rusinul" Ciurila, care ocupa funcţiunea de bandurist al curţii. Şi în orchestrele poloneze şi lituaniene figurau pe atunci mulţi „rusini".

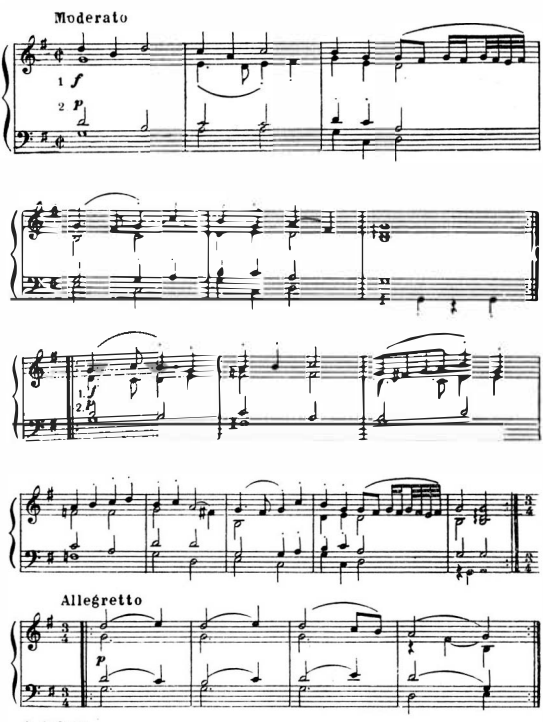
---

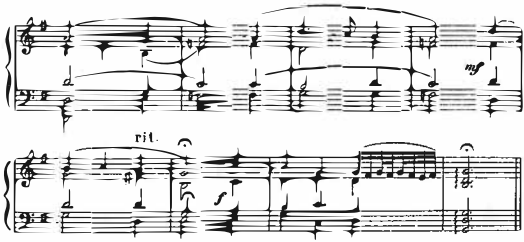
* Utilizînd termenul „dansul libertăţii", Kochanowski avea, poate, în vedere dansul ciobanilor, descris în cîntul XV al *Roxolaniei :* aceştia „execută salturi în jocul lor dezlănţuit, în timp ce mîna dreaptă întinsă ţine un cuţit, al cărui oţel luceşte în acest vîrtej impetuos".

** Pe atunci, polonezii le dădeau ucrainenilor numele de „rusini" [189].

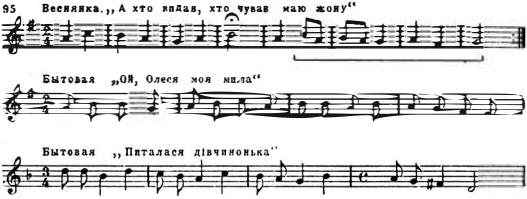
Însă confirmarea cea mai convingătoare a influenței muzicii ruse vechi (inclusiv a celei ucrainene) asupra artei muzicale a poporului polonez o constituie prezența în muzica poloneză a unor intonații și a unor întregi melodii caracteristice pentru muzica rusă și ucraineană. Faptul acesta se remarcă în notațiile de lucrări muzicale poloneze păstrate pînă în zilele noastre.

În următoarea piesă, care figurează în tabulatura de orgă a lui Jan din Lublin și al cărui autor pare a fi umanistul Mikołaj din Cracovia, sînt evidente intonațiile unui hopak ucrainean. Ce e drept, acest stil popular contrastează cu cadențele ornamentale, care erau caracteristice pe atunci pentru literatura lăutei și a clavecinului :





O confirmare neîndoielnică a înrudirii intonațiilor dansului haiducesc cu cîntecele populare ucrainene o constituie următoarele cîntece ucrainene de primăvară, culese de cunoscutul folclorist ucrainean Kl. Kvitka (v. în bibliografie titlul complet al culegerii respective) [190] :



Cîntecul de primăvară „Cine a văzut-o pe nevastă-mea ?"
Cîntecul popular „Ah, Olesia, draga mea"
Cîntecul popular „Întreba fetița"

Motive asemănătoare cu acelea ale dansurilor populare ruse se întîlnesc și în alte dansuri ale lui Mikolaj din Cracovia [191] (v. pag. 435).

Intonații înrudite cu cele ucrainene apar și la alți mari polifoniști polonezi, în frunte cu Mikolaj Zielenski.

Este semnificativ faptul că atît în muzica populară poloneză, cît și în creația multor compozitori, era răspîndit genul *duma* sau *dumka*, originar din Ucraina. I. F. Belza, în lucrarea sa consacrată culturii muzicale poloneze, publică în întregime o minunată *duma* pe patru voci, fără cuvinte, destinată probabil să fie executată la viorile poloneze. Notația acestei piese datează din anul 1589 ; ea a fost publicată pentru prima dată de muzicologul Maria Szczepanska. În această lucrare plină de măiestrie și de o profundă expresivitate se îmbină procedeele stilurilor omofonic și polifonic [192].

Muzicienii polonezi și-au oprit atenția și asupra culturii muzicale a altor popoare slave, de exemplu, asupra cîntecelor și a muzicii instrumentale ale slavilor sudici. Despre aceasta vorbește, de exemplu, Cyprjan Bazylik într-o carte publicată la Brest-Litovsk în anul 1569.

În studiul lui Bartosz Paprocki, apărut la Cracovia în anul 1584, sînt elogiate „minunatele cîntece ucrainene și virtuozitatea cîntatului la cobză al cazacilor“ [193].

Îmbogățirea reciprocă a muzicii populare poloneze și ucrainene prezintă o deosebită importanță. În Polonia au căpătat o mare răspîndire diferite genuri de cîntece populare ucrainene, precum și muzica instrumentală ucraineană.

În primul volum al *Istoriei culturii muzicale poloneze*, I. F. Belza relevă în mod convingător înrudirea intonațională dintre cîntecul popular polonez și ucrainean și dintre cîteva formule melodice tipice pentru muzica celor două popoare[194].

Se întîmpla ca personajele comediilor populare poloneze să intoneze cîntece ale poporului ucrainean, alături de melodiile dansurilor poloneze și ungare.

Solidaritatea dintre popoarele polonez, ucrainean și bielorus s-a făcut puternic simțită în timpul mișcării de eliberare care s-a desfășurat în secolele XVI—XVIII în Ucraina și Bielorusia. I. F. Belza citează melodia contemporană a cîntecului răspîndit în Polonia pînă în zilele noastre, despre conducătorul răscoalei țărănești din Podgalia (regiune situată pe versantul nordic al munților Tatra) — „neînfricatul și neclintitul“ Kostka Napiersnii, care a fost executat la 18 iulie 1651 [195].

Se înțelege că pătrunderea influențelor ruse și ucrainene în cultura și arta poloneză a întîmpinat o opoziție înverșunată din partea nobililor și a magnaților polonezi și a aliaților lor, iezuiții. După cum am mai arătat, în politica acestor cercuri catolice muzica era unul din mijloacele cele mai eficace. Numeroase melodii religioase poloneze s-au menținut multă vreme în bisericile ucrainene și bieloruse.

Însă cultura muzicală ucraineană și bielorusă și-a păstrat propriile trăsături naționale și, cu trecerea timpului, își consolida din ce în ce pozițiile. Nu trebuie să uităm că muzica poporului ucrainean ajunsese în acea perioadă la un nivel extrem de ridicat, lucru pe care îl recunosc adesea pînă și *istoriografii polonezi;* se înțelege că acest factor îngreuia considerabil polonizarea forțată prin impunerea melodiilor poloneze catolice.

În mișcarea de rezistență împotriva catolicismului polonez și a tuturor atributelor acestuia, un rol important a fost jucat de așa-numitele *frății* orășenești. Încă din primele începuturi ale existenței lor în Ucraina și Bielorusia, principalul scop al acestor organizații a fost lupta poporului ucrainean și a celui bielorus împotriva încercărilor de deznaționalizare și împotriva catolicismului militant. Cele dintîi frății au fost întemeiate pe la jumătatea secolului XV. Ele au luat ființă în primul rînd în Galiția și Lituania cotropite de polonezi : la Lvov în anul 1439 și la Vilno în 1458*[196].

Din aceste frății făceau parte negustori și meseriași ucraineni și bieloruși, care în documentele acelei vremi se numeau *meșciane*, adică orășeni, deoarece cuvîntul *mesto* însemna pe atunci „localitate, oraș“. În frății mai intrau reprezentanți ai micii nobilimi și ai clerului. Într-un cuvînt, frățiile

* În anul 1544, într-un cartier mărginaș al Lvovului a fost întemeiată cea de-a doua frăție a orașului. Asemenea frății s-au constituit în mare număr mai ales după sinodul de la Brest din 1596 : astfel, în 1600 a luat ființă o frăție la Sanok, în 1616 la Kameneț-Podolsk și Zamostie, în 1607 la Krasnostava, în 1615 la Kiev, în 1617 la Luțk și Holm, în 1618 la Șargorod, în 1626 la Nemirov etc.[197].

erau „grupări de oameni ruși ortodocși, mai ales din pătura mijlocie" a „orășenilor poporului rus". În alcătuirea frăților intra și o parte din nobilimea ucraineană ortodoxă, iar în frăția din Kiev, și cazacii. Frățiile erau organizate după principii democratice : toți membrii lor aveau drepturi egale de vot la întruniri, în rezolvarea diferitelor probleme ; deciziile se luau pe baza majorității de voturi. Frățiile se organizau pe lîngă biserici și mănăstiri. Ele purtau de obicei numele orașului în care fuseseră întemeiate și numele bisericii sau al mănăstirii pe lîngă care funcționau *.

Majoritatea covîrșitoare a membrilor frăților erau laici, numiți in documente *svețkie* (mireni).

Marea dezvoltare a frăților arată că ele reprezentau o amplă mișcare democratică, ce lupta împotriva nobilimii polone și a bisericii catolice, bastion al feudalismului.

Este semnificativ faptul că nobilii polonezi acuzau frățiile că lucrările tipărite de ele „deschid calea tulburărilor, a restriștii și a răzmeriților" **.

Frățiile au jucat un rol important în mobilizarea forțelor armate ale lui Bogdan Hmelnițki — atît prin activitatea lor literară, cît și prin faptul că membrii frăților și elevilor mai mari ai școlilor acestor frății s-au înrolat în armatele lui Hmelnițki. Astfel, aproape toți elevii școlii frăției din Kiev și-au întrerupt studiile și au intrat în rîndurile armatei zaporojene.

Frățiile au dat mulți scriitori, învățați, traducători și *compozitori*[200]. Unii dintre aceștia au jucat un rol important în stabilirea și consolidarea legăturilor culturale dintre Ucraina, Bielorusia și Moscova. Învățătura de carte și predarea diferitelor discipline în școlile frăților avea scopul să mobilizeze popoarele ucrainean și bielorus în lupta împotriva invadatorilor, să sădească în inimile copiilor și ale tinerilor dragostea pentru propriul lor popor, pentru limba, datinile și credința acestuia.

Dintre obiectele *quadrivium*-ului (aritmetica, geometria, astronomia, muzica), era excelent organizată predarea muzicii (scrierea muzicală și cîntatul bisericesc). Astfel, din rîndurile elevilor școlii frăției din Lvov s-au ridicat compozitorii Cernușin, Șavrovski, Iajevski, Pikulițki ș.a. În școala frăției din Kiev — chiar înainte ca ea să fi devenit colegiu — era cultivat cîntatul polifonic la 4—6—8 voci. Elevii școlii frăților din Lvov, Luțk, Kiev și din alte orașe, alcătuiau întregi *asociații de cîntăreți* care executau lucrări bisericești, bazate pe muzica populară ucraineană și bielorusă [201]. Alături de tipografiile unde se imprimau cărți, a fost organizată și tipărirea notelor ***. În școlile frăților exista postul special de maestru de cor, care era la fel de bine retribuit ca și oricare dintre profesorii școlii. Partidele vocilor bărbătești erau cîntate de călugării din mănăstirea pe lîngă care funcționa școala frăției respective, iar acelea ale vocilor de copii erau încredințate elevilor. Ca o ripostă la pompoasele spectacole teatral-muzicale organizate de către iezuiți cu scop propagandistic, la Kiev a luat ființă o

* Frățiile deschideau tipografii și școli, publicau literatură polemică împotriva nobililor polonezi, a iezuiților și a uniaților, întocmeau și tipăreau abecedare, manuale școlare și gramatici ruse cu scriere slavonă etc. [198].

** Actele Rusiei vestice, vol. IV, Nr. 94 [199].

*** De exemplu, este demnă de semnalat activitatea editorială a frăției din Lvov de pe lîngă mănăstirea Uspenski. De la sfîrșitul secolului XVI și pînă la începutul secolului XVIII, această frăție a dat aproape 140 de ediții într-un număr de 150.000 de exemplare, între acestea numărîndu-se cărți de cîntări bisericești cu linii de portativ și notație pătrată.

breaslă a muzicanților și s-au înjghebat reprezentații originale cu „drame școlare".

Mai sus, am semnalat pătrunderea în orașele ucrainene și bieloruse și chiar la Moscova a „ispititoarelor" genuri polifonice vocale și instrumentale poloneze. S-au păstrat numeroase documente ce vorbesc despre „farmecul" pe care îl prezintă „înjghebările de muzică pe mai multe glasuri". Pentru a stăvili pătrunderea polifoniei poloneze, frățiile orășenești utilizau mijloace la fel de eficace. Unul din exemplele de acest fel este activitatea școlii din Luțk, al cărei cor „stîrnea invidia colegiului iezuit". Biblioteca frăției din Luțk conținea lucrări pe 5, 6 și 8 voci. În arhivele frăților bisericești din Kiev și Lvov erau de asemenea păstrate compoziții pe 4, 5, 6 și 8 voci [202].

Se cunosc și cazuri cînd coruri ale frăților s-au luat la întrecere cu coruri poloneze, „unii în fața celorlalți", executînd cît mai bine cu putință lucrări complexe și dificile ; în asemenea ocazii, „lucrurile ajungeau cîte o dată pînă acolo, încît unii căutau să le smulgă altora cu forța pe cei mai buni cîntăreți".

Asemenea incidente erau urmarea unor provocări din partea iezuiților și duceau uneori la ciocniri regretabile, în dauna atît a artei ucrainene, cît și a celei poloneze. În astfel de acțiuni, destinate să aprindă vrajba între cele două națiuni, a manifestat un zel deosebit rectorul și prefectul colegiului iezuit din Luțk, în anul 1627 [203]. Însă, în ultimă instanță, cercurile iezuite nu și-au atins scopul. Dezvoltarea elementelor democratice ale ambelor culturi slave a dus la o apropiere culturală între popoarele respective, dar, în același timp, specificul național ce stătea la baza muzicii lor s-a păstrat intact.

Chiar cînd frățiile ucrainene și alte organizații patriotice locale erau nevoite să execute muzică polifonică după model polonez. ele introduceau în această muzică o serie de modificări stilistice, care o făceau mai apropiată de muzica ucraineană autohtonă.

În lucrarea de față nu am avut posibilitatea să tratăm decît în linii generale această problemă complexă și importantă, care necesită un studiu mai detaliat, legat de cercetarea a numeroase arhive și a altor surse. Însă chiar și materialul expus aici este suficient pentru a prezenta tabloul luptei popoarelor ucrainean și polonez împotriva feudalilor polonezi și a clerului reacționar, pentru afirmarea specificului național al culturii muzicale proprii, tabloul fructuoasei *influențe reciproce* dintre muzica poloneză, ucraineană și bielorusă. Această influență reciprocă a fost facilitată și de faptul că poporul rus și cel polonez au o origine comună și că, în dezvoltarea lor istorică, ele au urmat drumuri analoage.

BIBLIOGRAFIE, NOTE ȘI APENDICE

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE*

CULTURA MUZICALĂ A GERMANIEI ÎNTRE SECOLUL XV ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

[1] Engels F. Dialectica naturii. Biblioteca marxist-leninistă, Editura Politică, București, 1959, pag. 6.

[2] Smirin M. Istoria luptelor politice din Germania, dinaintea Reformei. Ed. Acad. de Științe din U.R.S.S., M., 1952, pag. 167.

[3] „Marx și Engels despre reacțiunea prusacă", M., 1952, pag. 4.

[4] Tracevski A. S. Istoria medie. Petersburg, 1897, pag. 449.

[5] Engels F. Războiul țărănesc german. Marx și Engels, Opere, vol. VII, Editura Politică, București, 1960, pag. 357.

[6] Ibid., pag. 356—357.

[7] Ibid., pag. 357.

[8] Ibid., pag. 357—358.

[9] Ibid., pag. 358.

[10] Arnold F. Culegerea lui Locheimer și arta interpretativă organistică a lui Conrad Paumann (*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander*), vol. II, Leipzig, 1925, pag. 70—71 (germ.).

[11] Wolf, Johannes. Istoria muzicii, p. 1-a, Leipzig, 1925, pag. 70—71 (germ.).

[12] Ibid., pag. 27.

[13] Salmen W. Culegerea lui Locheimer. Leipzig, 1951, pag. 35, 40, 45 (germ.).

[14] Wolf, J. Op. cit., pag. 50, 70; Salmen, Op. cit., pag. 4.

[15] Salmen. Op. cit., pag. 6—8.

[16] Ibid., pag. 2.

[17] Arnold F. Op. cit., pag. 11 și urm.; Salmen, Op. cit., pag. 13 și urm.

---

* Bibliografia de față nu este completă; în ea figurează numai o parte din materialele existente și consultate în legătură cu problemele de care ne-am ocupat. Prescurtările folosite pentru cărțile în limbi străine: germ. — în limba germană; fr. — în limba franceză; engl. — în limba engleză; ol. — în limba olandeză.

În bibliografia capitolului care tratează despre cultura muzicală a țărilor slave vestice, autorul și titlul lucrării sînt date, prima oară, în limba țării respective, iar la citarea repetată, în traducere și fără restul indicațiilor.

[18] Druskin M. Şcolile naţionale de creaţie şi interpretare clavecinistică din secolele XVI, XVII şi XVIII (teză de doctorat din 1946, manuscris).

[19] Pirro A. Muzicienii germani şi ascultătorii francezi de pe timpul lui Carol V şi Carol VI (Studien zur Musikgeschichte, pag. 71—77).

[20] Strauss D. Ulrich von Hutten. Petersburg, 1896, pag. 227.

[21] Vogt Fr. şi Koch Max. Istoria literaturii germane; traducerea în l. rusă de A. L. Pogodin. Petersburg, 1901, pag. 338.

[22] „Istoria literaturii vest-europene. Începutul evului mediu şi Renaşterea". Ed. Acad. de Ştiinţe U.R.S.S., M., 1947, pag. 366.

[22a] Purişev B. Studii de literatură germană din secolele XV—XVII, M., 1947, pag. 366.

[23] Marx K. Note cronologice, III, Arhiva Marx-Engels, vol. XII, pag. 55.

[24] Glareanus. „Dodecachordon". Basel, 1547 (tradus în limba germană de Peter Bonn, Leipzig, 1888—1890).

[25] Liliencron R. Metrii lui Horaţiu în lucrările germane din secolul XVI *(Die Horazischen Metren in Deutschen Kompositionen des 16 Jahrhunderts). Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 3-r Jahrgang, 1887, S. 26* şi urm.

[26] Liliencron R. Cîntatul coral în dramele şcolare latino-germane din secolul XVI *(Die Chorgesänge des Lateinisch-Deutschen Schuldramas im XVI Jahrhundert). Vierteljahrsschrift fiir Musikwissenschaft, 6-er Jahrgang, 1890, S. 314.*

[27] Glareanus. Op. cit., pag. 127—132, capitolele 38 şi 39.

[28] Mey, Curt. Arta maeştrilor-cîntăreţi în istoria şi în cultura artistică *(Der Meistergesang in Geschichte und Kunst)*, 1901, S. 11—12 (germ.).

[29] Ibid., pag. 88.

[30] Ibid., pag. 86.

[31] Ibid., pag. 45.

[32] Ibid., pag. 97.

[33] Ibid., pag. 136, 174.

[34] Ibid., pag. 192, 194.

[35] Heine Heinrich. Istoria religiei şi a filozofiei în Germania. Opere complete, vol. VII, M., 1936, pag. 54.

[36] Marx K. Note cronologice. Arhiva Marx-Engels, vol. VI, pag. 161.

[37] Mey Kurt. Op. cit., pag. 15, 18.

[38] Ibid., pag. 266.

[39] Ibid., pag. 12.

[40] Engels F. Dialectica naturii. Biblioteca marxist-leninistă, Editura Politică, Bucureşti, 1959, pag. 176.

[41] Engels F. Războiul ţărănesc german. Marx şi Engels, Opere, vol. VII, Editura Politică, Bucureşti, 1960, pag. 370—371.

[42] Scegolev P. Studii de istoria Europei apusene din secolele XVI—XVII. L., 1938, pag. 65. Citatele următoare din Hutten sînt luate din aceeaşi lucrare.

[43] Ibid., pag. 65.

[44] Strauss D. Ulrich von Hutten, pag. 265.

[45] Engels F. Războiul ţărănesc german. Op. cit., pag. 443.

[46] Ibid., pag. 375.

[47] Marx Karl. Contribuţii la critica filozofiei hegeliene a dreptului. Marx şi Engels, Opere, vol. I, pag. 407.

[48] Engels F. Prefaţa la ediţia engleză a broşurii „Evoluţia socialismului de la utopie la ştiinţă". Op. cit., vol. XVI, p. a 2-a, pag. 296.

[49] Engels F. Războiul ţărănesc german. Op. cit., pag. 366.

[50] Ibid., pag. 381.

[51] Smirin M. Thomas Müntzer şi învăţătura lui Joachim de Flora. Culegerea „Evul mediu", vol. II, Institutul de istorie al Acad. de Ştiinţe U.R.S.S., M.-L., 1946. pag. 315.

[52] Arhiva Marx-Engels, vol. VII, pag. 211.

[53] Engels F. Războiul ţărănesc german. Op. cit., vol. XII, pag. 382.

[53a] Rozental N. N. Thomas Müntzer, 1925, pag. 30.

[54] Ibid., pag. 37.

[55] Heine Heinrich. Op. cit., pag. 53, trad. în limba rusă V. A. Zorghenfrei.

[56] Ibid., pag. 52.

[57] Ibid.

[58] Smirin M. Thomas Müntzer în primii ani ai Reformei. Culegerea „Evul mediu", vol. I, Institutul de istorie al Acad. de Ştiinţe U.R.S.S., M.-L., 1942, pag. 134.

[59] Scegolev P. Op. cit., pag. 196.

[60] Smirin M. Thomas Müntzer în primii ani ai Reformei. Op. cit., vol. I, pag. 133.

[61] Wolfrum Ph. Apariţia şi dezvoltarea iniţială a cîntecului bisericesc evanghelic german din punct de vedere muzical *(Die Entstehung und erste Entwickelung des Deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung)*. Lpz., 1890, *S. 139*, (germ.).

[62] Ibid., pag. 141.

[63] Hostinsky O. *36 napevu svetskych pisni ceskeho lidu z XVI stoleti, v Praze 1892*, pag. 16.

[64] Ibid., pag. 29.

CULTURA MUZICALĂ A ŢĂRILOR DE JOS ÎN SECOLUL XVI ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

[1] Scegolev P. Op. cit., pag. 237.

[2] Ibid., pag. 258.

[3] Sandberger A. Din istoria capelei curţii bavareze în anii activităţii lui Orlando Lasso, vol. I, Leipzig, 1894, pag. 101 (germ.).

[4] Rozental S. M. Despre unele premise sociale ale picturii olandeze şi flamande din secolul XVII. Lucrările secţiei de sociologie a Institutului de arheologie şi istoria artei, vol. I, RANION M., 1927, pag. 62.

[5] Ambros. Istoria muzicii, vol. III, pag. 355.

[6] Sandberger. Op. cit., pag. 101—102.

[7] Ibid., pag. 105—106.

[8] Seifert Max. Muzica neerlandeză şi engleză în jurul anului 1600. *Bulletin de la société „Union musicologique"*, pag. 25 (germ.).

[9] Kosminski E. A. Articolul introductiv la traducerea cărţii lui A. Pirenne „Revoluţia neerlandeză", M., 1937, pag. 19.

[10] Scegolev P. Op. cit., pag. 239.

[11] Pirenne A. Revoluţia neerlandeză, M., 1937, pag. 77.

[12] Ibid., pag. 82.

[13] Ibid., pag. 85.

[14] Ibid., pag. 102.

[15] Scegolev P. Op. cit., pag. 242; cf. Rozenberg A. M. Momentele principale ale revoluţiei din Ţările de Jos şi reflectarea lor în piesa „Flandra" a lui

Sardou (în culegerea de articole publicate cu ocazia punerii în scenă a piesei susmenționate la Teatrul de stat academic de dramă „A. S. Puşkin". L., 1937, pag. 6).

[15a] Van Norden. Cîntecele revoluționare din trecutul Țărilor de Jos. Amsterdam, 1937, pag. 27, 29, 60, 110 (ol.).

[16] Scegolev P. Op. cit., pag. 246; cf. „Marea Enciclopedie sovietică", ed. a 2-a, cuvintele „Gueux" și „Țările de Jos".

[17] Taine H. Prelegeri despre artă. M., 1919, pag. 39.

[18] „Moștenirea literară a lui G. V. Plehanov", vol. III, M., 1936, pag. 298.

[19] Rozental S. M. Op. cit., pag. 72.

[20] Levison-Lessing. Snyders și natura moartă flamandă. L., 1926, pag. 13.

[21] Sandberger A. Biografia lui Orlando Lasso. Culegerea de lucrări de istoria muzicii, München, 1921, pag. 1 (germ.).

[22] Ibid., pag. 9.

[23] Sandberger A. Orlando Lasso și orientările artistice din vremea sa. 1926, pag. 9 (germ.).

[24] Ibid.

[25] Leichtentritt. Istoria motetului. Leipzig, 1908, pag. 137 și urm. (germ.).

[26] Gerold T. Cîntecele populare din secolele XV–XVI și melodiile lor, pag. 56, Nr. XL (fr.).

[27] Behr L. Cîntecele germane ale lui Orlando Lasso (dizertație). Erlangen (germ.).

[28] Taneev S. Contrapunctul mobil în scriitura severă. Leipzig, 1909, pag. 4.

[29] Druskin M. Școlile naționale de creație și interpretare clavecinistică din secolele XVI, XVII și XVIII (teză de doctorat, 1946).

CULTURA MUZICALĂ A ANGLIEI, ÎNCEPÎND DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XV ȘI PÎNĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

[1] Marx și Engels. Opere, vol. V, pag. 212.

[2] Ibid., pag. 721.

[3] Marx K. „Capitalul", Editura Politică, București, vol. I, capitolul XXIV, pag. 721.

[4] Ibid., pag. 740.

[5] Ibid., pag. 713.

[6] Citat din articolul lui K. N. Derjavin, „Gîndirea lui Shakespeare". Culegerea de articole „Shakespeare" publ. de Institutul de cercetări științifice din domeniul teatrului și al muzicii. L.–M., 1939, pag. 11.

[7] Shakespeare. „Hamlet. prinț al Danemarcei". Opere alese, M., 1953, pag. 255.

[8] Ibid., pag. 263.

[9] Ibid., pag. 256.

[10] Ibid., pag. 245.

[11] Marx și Engels. Opere, vol. VI, p. a 2-a, pag. 298.

[12] „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. II, Londra, 1932, pag. 336–337 (engl.).

[13] Ibid., pag. 339.

[14] Turner. Muzica engleză. Londra, 1942, pag. 22 (engl.).

[15] „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. II, pag. 336.

[16] Naylor Edw. „Sakespeare și muzica". Londra, 1931, pag. 89 (engl.).

[17] Ibid., pag. 76, 86, 192.

[18] Oberst H. Suitele orchestrale engleze în jurul anului 1600 (dizertație). Leipzig, 1928, pag. 7 (germ.).

[19] Nef K. Istoria simfoniei și a suitei. Leipzig, 1921, pag. 27—28 (germ.).

[20] Bolte J. Piesele muzical-teatrale (Singspiele) ale comedianților englezi. Leipzig, 1893 (germ.).

[21] Ibid., pag. 7.

[21a] Mai detaliat v.: Naylor Edw. „Sakespeare și muzica".

[22] „Opera cerșetorilor" de Gay și Pepusch, ed. de Georg Kalmus, Berlin, 1912 (germ.).

[23] Byrne Clare. Viața la orașe și la sate pe timpul Elisabetei. Londra, 1934, pag. 61 (engl.).

[24] Ibid., pag. 61—62.

[25] Jonson Ben. Bilciul de sf. Bartolomeu. Opere dramatice, vol. I, M.-L., 1931, pag. 602.

[26] Ibid., pag. 610.

[27] Ibid., pag. 610.

[28] „Opera cerșetorilor", op. cit., pag. 172.

[29] Byrne Clare. Op. cit., pag. 273.

[30] V. de asemenea strigătele negustorilor ambulanți notate de A. M. Listopadov, N. A. Nevstruev, N. A. Ianciuk și D. I. Arakciev, cu un cuvînt introductiv de N. A. Ianciuk. „Materiale și cercetări pentru studiul cîntecului și al muzicii populare". Lucrările comisiei entnografice muzicale, vol. I, M., 1906, pag. 497—516; tot acolo sînt date motive din opera *Mlada* de N. Rimski-Korsakov, actul II, scena 1, din opera *Sadko* de același compozitor și din alte cîteva opere; „Strigăte și melodii instrumentale de stradă", notate de D. I. Arakciev, M. E. Slavina și A. D. Kastalski. Ibid., vol. II, pag. 396—398.

[31] Byrne Clare. Op. cit., pag. 62.

[32] Naylor. Op. cit., pag. 14.

[33] Byrne Clare. Op. cit., pag. 62.

[34] Scegolev P. Studii de istoria Europei apusene din secolele XVI—XVII. L., 1938, pag. 278—279.

[35] Taine H. Dezvoltarea libertăților politice și cetățenești în Anglia, în legătură cu dezvoltarea literaturii. Petersburg, 1871, p. a 1-a, pag. 498.

[36] Ibid., pag. 499.

[37] Legouis E. și Cazamian L. Istoria literaturii engleze, ed. a 2-a Paris, 1925, pag. 157 (fr.).

[38] „Anglia lui Shakespeare. Studiul vieții și a moravurilor din acea vreme". Oxford, 1926, vol. II, capitolul „Muzica" scris de W. Barclay Squire, pag. 17 (engl.).

[39] „Istoria literaturii engleze", vol. I, Editura Acad. de Științe U.R.S.S., M.—L., 1943, pag. 181.

[40] „Istoria muzicii", Ed. Oxford, vol. II, pag. 336; v. de asemenea Naylor, Op. cit.

[41] Legouis și Cazamian. Op. cit., pag. 198, și urm.; v. de asemenea în această problemă „Istoria literaturii engleze", vol. I, pag. 273—278; Jack Richard Green. Istoria poporului englez, voi. II, M., 1892, pag. 65 și urm.

[42] „Anglia lui Shakespeare". Op. cit., vol. II, pag. 17.

[43] Reyher Paul. „Măștile engleze". Paris, 1909, pag. 426—427 (franc.) (Îmi exprim recunoștința față de prof. M. P. Alexeev, care mi-a oferit posibilitatea de a consulta această lucrare).

[44] Legouis și Cazamian. Op. cit., pag. 243.

[45—46] Jonson Ben. „Volpone". Opere dramatice, vol. II, M.-L., 1931, pag. 153.

[47] Jonson Ben. Volpone. Op. cit., vol. II, pag. 111.

[48] Ibid., pag. 152.

[49] Shakespeare. „Henric VIII". Opere, ed. Brockhaus — Efron, vol. IV, pag. 517—518.

[50] „Istoria literaturii engleze", vol. I, pag. 276—277.

[51] Green D. R. Istoria poporului englez, vol. II, pag. 80.

[52] Storojenko N. Precursorii lui Shakespeare. Un episod din istoria dramei engleze din epoca elisabetană. Lilly și Marlowe. Petersburg, 1872, pag. 43.

[53] Ibid., pag. 70.

[54] Legouis și Cazamian, Op. cit., pag. 308, 371.

[55] Tiersot Julien. Ronsard și muzica din vremea sa (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. IV, 1902/3, pag. 130) (fr.).

[56] Legouis și Cazamian. Op. cit., pag. 248 (fr.).

[57] Shakespeare. „Henric VIII", actul I, scena 3, ed. Brockhaus — Efron. vol. IV, pag. 518.

[58] Gorki M. Raportul prezentat la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, din anul 1934. Stenogramă. M., 1934, pag. 9.

[59] Rozanov M. N. Un contemporan al lui Shakespeare (Thomas Heywood). Culegere jubiliară în cinstea lui N. I. Storojenko: „Sub steagul științei". M., 1902, pag. 726—738.

[60] Shakespeare W. Opere alese. M.—L., 1950. Hamlet, pag. 437, 441.

The handy-volume Shakespeare. Vol. XI. Hamlet, Act. III, Scena II, pag. 67; Bradbury, Agnew Co London.

[61] Morozov P. O. Istoria teatrului rus, vol. I, Petersburg, 1899, pag. 140.

[62] Oberst H. Suitele orchestrale engleze în jurul anului 1600. Bonn-Leipzig. 1928, pag. 6—7 (germ.).

[63] Chilesotti Oskar. Lăutiștii din secolul XVI (germ.). Cf. Tiersot. Op. cit., pag. 70.

[64] Turner. Op. cit., pag. 26.

[65] Dyke Ch. Viața muzicală engleză din vremea Elisabetei („La Revue musicale", septembrie 1927, Nr. 10, pag. 133) (engl.).

[66] Hawkins. Istoria muzicii, pag. 367, cit. după Naylor, Op. cit., pag. 8 (engl.).

[67] Morley Thomas. Introducere simplă și accesibilă în practica muzicală *(Plaine and Easy Introduction of practicall musicke)*, cu o prefață de Edm. Fellows, 1937, pag. 1—2 (engl.).

[68] Turner. Op. cit., pag. 15.

[69] Dyke Ch. Op. cit., pag. 191.

[70] Byrne Clare. Op. cit., pag. 191—192.

[71] Ibid., pag. 223.

[72] Boianus S. Indicații regizorale pentru punerea în scenă a piesei „Epicoene" (Ben Jonson. „Epicoene sau Femeia tăcută". Petrograd. 1921, pag. 125).

[73] Textele madrigalistului Thomas Weelkes; v. Oliphant Th. La musa madrigalesca etc. Londra, 1837, pag. 131 (engl.).

[74] Shakespeare. „Negustorul din Veneția", actul V, scena I, ed. Brockhaus — Efron, vol. I, pag. 280.

[75] Jonson Ben. Prefața la „Volpone". Opere dramatice, vol. I.

[76] Shakespeare. „Scorpia îmblînzită". Ed. Brockhouss — Efron. vol. I, pag. 280.

[77] Naylor a strîns un vast material legat de această problemă. Op. cit., pag. 147—159.

[78] „Istoria muzicii". ed. Oxford, vol. II, pag. 373

[79] Ibid., pag. 215–216.

[80] Ibid., pag. 337.

[81] Bekker O. Madrigaliştii englezi William Byrd, Thomas Morley şi John Dowland, pag. 9–10 (germ.).

[82] Grove. Dicţionar muzical. Ed. a 4-a, vol. III, Londra, 1940, pag. 280–282 (engl.).

[83] Bekker. Op. cit., pag. 10.

[84] Ibid., pag. 9–10.

[85] Morozov P. O. Limba şi stilul lui Shakespeare. Culegerea „Din istoria realismului englez", ed. Acad. Şt. U.R.S.S., M., 1941, pag. 52.

[86] Bekker. Op. cit., pag. 21.

[87] Ibid., pag. 17.

[88] Ibid., pag. 13–15.

[89] Ibid., pag. 25–26, 36.

[90] Morris R. O. Tehnica contrapunctică în secolul XVI. Oxford, 1922 (engl.).

[91] Fellows Edm. Prefaţă la volumul VI al culegerii de madrigale engleze. 1921, pag. 209 şi urm. (engl).

[92] Grove. Op. cit.

[93] Storojenko N. I. Despre sonetele lui Shakespeare din punct de vedere autobiografic, pag. 3.

[94] Burney. Istoria muzicii, vol. II, pag. 107 (engl.).

[95] Heirich Hugo. John Wilbye în madrigalele sale. Augsburg–Brünn, 1932, pag. 86 (germ.).

[96] Ibid., pag. 86.

[97] Shakespeare. „Cum vă place", actul II, scena 5. Ed. Brockhaus – Efron, vol. III, pag. 25.

[98] Morris. Op. cit., pag. 61.

[99] Bekker. Op. cit., pag. 56.

[100] Fellows. Cîntecele lui John Dowland. Proceedings of the Musical Association, fascicolul 56, 1929/1930, pag. 4 (engl.).

[101] Ibid., pag. 8.

[102] Shakespeare. „Pelerinul pasionat", XII, trad. V. Mazurkevici. Opere. ed. Brockhaus – Efron, vol. V, pag. 386.

[103] „Anglia lui Shakespeare", vol. II, pag. 25.

[104] Ibid., pag. 43.

[105] Blom E. Muzica în Anglia. Londra, 1943, pag. 43 (engl).

[106] „Anglia lui Shakespeare", vol. II, pag. 43.

[107] Heirich H. Op. cit., pag. 19–20.

[108] Druskin M. S. Şcolile naţionale de creaţie şi interpretare claveciniştică din secolele XVI, XVII şi XVIII (manuscris, din care au fost folosite materiale în acest paragraf).

[109] Naylor. Op. cit., pag. 163.

[110] Dent E. Naşterea operei engleze. Cambridge, 1928, pag. 5–6 (engl.), cf. şi Müller, op. cit., pag. 76–77.

[111] Rolland, Romain. Istoria operei europene înainte de Lully şi Scarlatti. Paris, 1895, pag. 292 (franc.).

[112] Ibid., pag. 292.

[113] Naylor. Op. cit., pag. 164.

[114] Ceşihin. Vsev. Shakespeare şi muzica. „Gazeta muzicală rusă", 1916, Nr. 15/16, pag. 347.

[115] Naylor. Op. cit., pag. 164.

[116] Ceşihin. Op. cit., pag. 373.
[117] Storojenko N. Precursorii lui Shakespeare, pag. 92.
[118] Rolland Romain. Op. cit., pag. 292; cf. Naylor. Op. cit., pag. 163.
[119] Blom E. Op. cit., pag. 49.
[120] Müller. Op. cit., pag. 28 şi urm.
[121] Reyher. Op. cit.
[122] Storojenko N. Precursorii lui Shakespeare, pag. 92.
[123] Ibid., pag. 5.
[124] Reyher. Op. cit., pag. 16.
[125] Mai detaliat v. Reyher. Măştile engleze, pag. 13—14.
[126] Taine. Op. cit., pag. 276—277.
[127] Baskerville. Giga din perioada elisabetană şi „drama cu cîntece". Chicago, 1918, pag. 335 (engl.). (Traducerea versurilor este de prof. K. A. Kuznețov).
[128] Reyher. Op. cit., pag. 3.
[129] Dent. Op. cit., pag. 10.
[130] Bacon. Despre „măşti" şi „triumfuri". (Bacon, Lord. *Of Masques and Triumphs. Essays or Councils civil and moral)* 1851 (engl.).
[131] Dent. Op. cit., pag. 18.
[132] Oberst. Op. cit., pag. 2—3.
[133] Bacon. Op. cit.
[134] Reyher. Op. cit., pag. 427 şi urm.
[135] Ibid., pag. 427—428.
[136] Jonson Ben. Opere dramatice, vol. II „Volpone", pag. 168.
[137] Reyher. Op. cit., pag. 427 şi urm.
[138] O descriere detaliată la Reyher (op. cit., pag. 431—432) şi Dent (op. cit., pag. 21—23).
[139] Reyher. Op. cit., pag. 434, 523—524.
[140] Ibid., pag. 433; Dent. Op. cit., pag. 25.
[141] Reyher. Op. cit., pag. 434, 523—524.
[142] Dent. Op. cit., pag. 30 şi urm.
[143] Lawes Henry. Muzica „măştii" Comus cu textul de John Milton (The masque of Comus, red. Fr. Bridge, Londra, 1908).
[144] Ibid., v. prefaţa de W. Barclay Squire.
[145] Masca „Comus" de John Milton, cu muzica de Henry Lawes. Ed. Fr. Bridge (engl.).
[146] Reyher. Op. cit., pag. 441.
[147] Ibid., pag. 443.
[148] Naylor. Op. cit., pag. 121—122.
[149] Ibid., pag. 123—124.
[150] Ibid., pag. 120—121; v. de asemenea studiul special al lui Baskerville.
[151] Reyher. Op. cit., pag. 453.
[152] Ibid., pag. 414—415.
[153] Ibid., pag. 170.
[154] Bacon. Op. cit., pag. 140—141.
[155] Burney. Op. cit., pag. 293—299; cf. Dent. Op. cit., pag. 28.
[156] Reyher. Op. cit., pag. 433.
[157] Ibid., pag. 457.
[158] Baskerville. Op. cit., pag. 368.
[159] Mai detaliat despre premisele apariţiei operei în Anglia v. Dent. Op. cit., cap. 3 şi 4.
[160] Dent. Op. cit., pag. 3 şi urm.

[161] Reyher. Op. cit., pag. 78.

[162] Ibid., pag. 79—80 ; Burney. Op. cit., vol. II, pag. 111, 277, 281—282 ; „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. III, pag. 194—198.

[163] Dent. Op. cit., pag. 3 și urm.

[164] „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. III, pag. 201 ; Reyher. Op. cit., pag. 80—86.

[165] Rolland Romain. Op. cit., pag. 293 ; Reyher. Op. cit., pag. 77 ; Burney. Op. cit., vol. II, pag. 277 ; „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. III, pag. 198.

[166] Burney. Op. cit., vol. II, pag. 309—310 ; „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. III, pag. 202, 203, 210, 281 ; cea mai reușită caracterizare a creației lui William Lawes a fost dată de Dent. Op. cit., pag. 38—39 ; cf. de asemenea pag. 27.

[167] V. de asemenea Burney. Op. cit., vol. II, pag. 310—314 ; „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. III, pag. 202—203 ; Dent. Op. cit., pag. 29—30.

[168] „Noua serie de lucrări ale muzicienilor din evul mediu", ed. de Coussemaker (Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem...), vol. IV, pag. 154 (lat.).

[169] „Istoria muzicii", ed. Oxford, vol. II, pag. 157—158.

[170] Ibid., pag. 158.

[171] Ibid., pag. 162.

[172] Ibid., pag. 166.

[173] Ibid., pag. 158, 173, 180.

[174] Fellows. William Byrd, 1936 (engl.).

[175] Ibid., pag. 134.

[176] Marx K. „Note cronologice". III, pag. 379—380.

[177] Ibid., pag. 222—223.

[178] Ibid., pag. 219.

[179] Ibid., pag. 364.

[179a] Ibid.

[180] Marx și Engels. Opere, vol. XV, pag. 614—618.

[181] „Anglia lui Shakespeare", vol. II, pag. 20.

[182] Shakespeare. Sonete, trad. M. Ceaikovski. M., 1914, pag. 11.

[183] Ibid., pag. 130—131.

[184] Gorki M. Raport prezentat la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, ținut în anul 1934 (stenogramă). M., 1934, pag. 9.

[185] Engels F. Scrisoare adresată lui M. Harkness. „Marx și Engels despre literatură", pag. 163—168.

[186] Ambros. Istoria muzicii, vol. IV, pag. 197.

[187] Marx și Engels. Opere, vol. XXIV, pag. 429.

[188] Jonson Ben. „Epicoene sau Femeia tăcută". Petrograd, 1921, prefața de Ia. N. Bloh, pag. XXIII.

[189] Boianus. Inigo Jones. Ibid., pag. 112—113.

[190] Dent. Op. cit., pag. 4.

[191] Ibid., pag. 96, 176 și urm.

CULTURILE MUZICALE ALE POPOARELOR SLAVE VESTICE

Cultura muzicală a Cehiei

[1] Vasiliev P. Cauzele și caracterul mișcării religioase cehe (Revista Ministerului Învățământului public, iulie 1876, pag. 94—95) ; V. Tomka, v. istoria regatului ceh. 1868, pag. 19.

[2] Graţianski N. Activitatea lui Kiril şi a lui Metodiu... („Probleme de istorie), Nr. 1, din 1945, pag. 87).

[3] Veinhart Milos. Începuturile culturii cehe şi prima legendă slavono-cehă bisericească a sf. Vaclav. Praga, 1945, pag. 12; Înţelegerea limbii slavone bisericeşti şi importanţa ei pentru popoarele slave — mai ales pentru cehi şi slovaci — în culegerea „Rysa Velkomoravska", Praga, 1933, pag. 453—471. Prima legendă slavono-cehă bisericească a sf. Vaclav în „Culegerea sf. Vaclav", 1. Praga, 1934. Limba slavonă bisericească de tip ceh, monumentele şi importanţa ei sînt prezentate în cartea de referate de la cel de-al doilea congres al filologilor slavi de la Varşovia, din anul 1934, pag. 163—166.

[4] Veinhart Milos. Op. cit., pag. 16.

[5] Graţianski N. Op. cit., pag. 99.

[6] Nejedly Zd. Dejiny husitskeho zpevu, 1954. Cartea I, pag. 327 şi urm. În capitolul consacrat culturii muzicale a Cehiei, am folosit în mare măsură cunoscuta lucrare a muzicologului ceh Zdenek Nejedly, consacrată muzicii din perioada husită. Majoritatea exemplelor de note, precum şi numeroase date din istoria muzicii sînt împrumutate din lucrările lui Zd. Nejedly — mai ales din volumele al treilea, al patrulea şi al cincilea ale operelor sale. Nejedly. Sebrane spisy. Dejiny husitskeho zpevu I, III, IV, V.

[7] Bilbasov V. Cehul Jan Hus din Husince. Petersburg, 1869, pag. VIII; cf. Vasiliev P. Op. cit., pag. 101.

[8] „Istoria Cehoslovaciei", vol. I. Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., 1956, pag. 63.

[9] Helfert V. Muzica cehoslovacă. Praga, 1946, pag. 8—9.

[10] Vasiliev P. Op. cit., pag. 107.

[11] Bilbasov V. Op. cit., pag. XII.

[12] Perwolf J. Slavii, relaţiile şi legăturile dintre ei, vol. II, Varşovia, 188, pag. 519; cf. Palacky F. Geschichte von Böhmen III Bd., 1-e Abt. pag. 157; nota 18; Bd. II, 2-e Abt., pag. 297.

[13] Fleichans V. Jan Hus, trad. de E. Petrovskaia, în red. lui N. Petrovski, M., 1916, pag. 105.

[14] Palacky Fr. Op. cit., vol. II, partea a 2-a, pag. 298.

[15] Lamansky V. Activişti de frunte ai culturii slave vestice în secolele XV, XVI şi XVII. Studii de istoria literaturii şi a culturii („Culegerea slavă"), vol. 1. 1875, pag. 450.

[16] Belza Igor. Dezvoltarea clasicismului muzical slav. M., 1951, pag. 20.

[17] Ibid., pag. 21.

[18] Ibid., pag. 29.

[19] Nejedly Zd. Op. cit., vol. I, pag. 172.

[20] Ibid., pag. 301.

[21] Ibid., pag. 303.

[22] Ibid., pag .180 şi urm.

[23] Ibid., pag. 183—186.

[24] Ibid., pag. 196 şi urm.

[25] Ibid., pag. 197.

[26] Ibid., pag. 213.

[26a] Lavrovski P. Revista Min. Învăţămîntului public, p. 118, 1863, fasc. IV, pag. 29.

[27] Graţianski N. Noua ofensivă a agresorilor germani împotriva statelor slave în secolele XIII—XV („Lupta multiseculară a slavilor vestici şi sudici împotriva agresiunii germane"), red. prof. Z. R. Nejedly, M., 1944, pag. 77.

[28] Hilferding A. Opere, vol. I, Petersburg, 1868, (III, trecerea în revistă a istoriei Cehiei, pag. 351).

[29] Piceta V. Lupta Cehiei şi a Poloniei împotriva agresiunilor germane (secolele X—XIII). „Lupta multiseculară a slavilor vestici şi sudici împotriva agresiunii germane", M., 1944, pag. 67.

[29a] Fleischgans W. Op. cit., pag. 104. V. de asemenea Tomka V. Istoria regatului ceh. Petersburg, 1867, pag. 154—155, 168—176, 197 ş.a.

[30] Bilbasov V. Op. cit., pag. VI—VII.

[31] Hilferding A. Articole în probleme slave contemporane (Opere, vol. II, Petersburg, 1868, pag. 71—72).

[32] „Istoria Cehoslovaciei", vol. I, pag. 122.

[33] Bielinski V. Opere, vol. III, 1898, pag. 698.

[34] Fleischgans W. Op. cit., pag. 116.

[35] Nadler V. Cauzele şi primele manifestări ale opoziţiei împotriva catolicismului în Cehia şi Europa apuseană la sfîrşitul secolului XIV şi la începutul secolului XV. Harkov, 1864 ; pag 52—53 ; Tomka V. Op. cit., pag. 340.

[36] Fleischgans W. Op. cit., pag. 119—120 ; cf. Hilferding A. vol. I, Trecerea în revistă a istoriei Cehiei, Petersburg, 1866, pag. 355.

[37] Bezold Fr. Zur Geschichte des Hussitentums, München, 1874.

[38] Vasiliev P. Op. cit., pag. 278, cf. Fleischgans W. Op. cit., pag. 14—15.

[39] Fleischgans W. Op. cit., pag. 190.

[40] Bilbasov V. Op. cit., pag. 69, cf. Fleischgans W. Op. cit., pag. 191 ; cf. Denis Ernest. Georg de Podiebrad, P., 1890, pag. 4.

[41] Albert Jan. Mişcarea husită şi societatea europeană. Praga, 1946, pag. 5.

[42] Ibid., pag. 4.

[43] Bezold Fr. Op. cit., pag. 6.

[44] Ibid., pag. 7.

[45] Ibid., pag. 13—14.

[46] Selişcev A. Lingvistica slavă, vol. I, limbile slave vestice. M., 1941, pag. 40.

[47] Bezold Fr. Op. cit., pag. 108—109.

[48] Fleischgans W. Op. cit., pag. 36—38.

[49] Perwolf J. Cehii şi ruşii („Beseda", 1872, cartea V, pag. 28 şi urm.) ; Bezold Fr. Op. cit., pag.101 ; Fleischgans W. Op. cit., pag. 180 ; cf. Bilbasov V. Op. cit., pag. 83 ; Hilferding A. Opere, vol I, pag. 359.

[50] Marx Karl. „Note cronologice" (Arhiva Marx-Engels, vol. VI, pag. 213).

[51] „Istoria evului mediu", vol. 1. w. M., ed. 1941, pag. 418.

[52] Marx Karl. Op. cit., pag. 214.

[53] Bezold Fr. Op. cit., pag. 42—45.

[54] Marx Karl. Op. cit., pag. 224.

[55] „Istoria evului mediu", vol. 1, ed. 2, pag. 419—422.

[56] Denis Ernest. Georges de Podiebrad. P., 1890.

[57] Novikov Evgheni. Hus şi Luther, p. a 2-a, M., 1859, pag. 363.

[58] Lamansky V. Op. cit., pag. 543.

[59] Perwolf J. Cehii şi ruşii („Beseda". Nr. VII, iulie, 1872, pag. 282—284).

[60] A. Slavische Literatur (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, 15-ter Band, „Böhmen"*, pag. 96).

[61] Perwolf J. Cehii şi ruşii („Beseda", Nr. V, mai, 1872, pag. 265).

[62] Ibid., pag. 275.

[63] Cit. după Denis E. Op. cit., pag. 129—130.

[64] Fleischgans W. Op. cit., pag. 161.

[65] Ibid., pag. 149.

[66] Krofta Kamill. Komensky – ultimul reprezentant al tradiției husite. Praga, 1946.

[67] Palacky Fr. Op. cit., vol. IV, p. 1, pag. 542–544.

[68] Fleischgans W. Op. cit., pag. 161.

[69] Ibid., pag. 53.

[70] Nejedly Zd. Op. cit., pag. 68–69.

[71] Exprimăm mulțumiri prof. M. P. Alexeev, care mi-a pus la dispoziție lucrarea lui K. Koperinsky.

[72] Fleischgans W. Op. cit., pag. 484.

[73] Bezold Fr. Op. cit., pag. 42–43.

[74] Fleischgans W. Op. cit., pag. 334.

[75] Nejedly Zd. Op. cit., pag. 69–70.

[76] Hostinsky O. *„36 Napevu svetskych pisni ceskeho lidu z XVI stoleti"*, Praha, 1892.

[77] Hostinsky O. *Mitteilungen iiber das tschechische Volkslied in Böhmen und Mähren (III Kongress der I.M.G. Wien. 25 bis 29 Mai 1909). Bericht Wien. Lpz. 1909*, pag. 268

[78] Hostinsky O. 36 de melodii de cîntece laice cehe, pag. 7.

[79] Ibid., pag. 8.

[80] Ibid., pag. 17.

[80a] Hostinsky O. *„36 Napevu svetskych pisni ceskeho lidu z XVI stoleti"*. pag. 7.

[80b] Mai detaliat v. studiul interesant al lui M. P. Krochmal-Orbinska „Despre unele particularități ale culturii muzicale cehe" (manuscris, 1947).

[81] Hostinsky O. Comunicări asupra cîntecului popular ceh. Op. cit., pag. 269.

[81a] Hostinsky O. *Musik in Böhmen. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. 15-ter Band „Böhmen", Wien, 1896*, pag. 81.

[82] Melis. Böhmen. *Geschichte der Musik. (Musikalisches Konversations Lexicon bearb. und von H. Mendel, Bd. 2).*

[83] Orel Dobroslav. *Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15 und 16 Jh. in Böhmen (Stud. z. Musikgeschichte, Wien, 1930)*, pag. 87.

[84] Nejedly Zd. Op. cit., vol. I, pag. 220–221.

[85] Orel Dobroslav. Op. cit., pag. 87.

[86] Ibid.

[87] Ibid.

[88] Ibid., pag. 119.

[89] Belza Igor. Op. cit., pag. 51.

[90] Batka Rich. *Allgemeine Geschichte der Musik. Stuttgart*, vol. I, pag. 235.

[91] Troular. Op. cit., pag. 70–73.

[92] Buslaev F. Din istoria picturii cehe (Opere, vol. 1, Petersburg, 1908, pag. 444–445).

[93] Fleischgans W. Op. cit., pag. 181.

[94] Palacky Fr. Op. cit., vol. III, pag. 183.

[95] Ibid.

[96] Denis E. Op. cit., pag. 127.

[97] Ibid., pag. 129–130.

[98] Chytil Karel. *Le château de Prague sous les rois de la maison de Luxembour („Congrès d'histoire de l'art", Paris, 25 sept.–5 oct. 1921. Compte-rendu analytique.* P. 1922).

[99] Chytil Karel. *Architektur der Renaissance und Neuzeit („Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" 15. Bd. „Böhmen"*, pag. 286—288).

[100] Troular A. Op. cit., pag. 90.

[101] Historia bohemica. Colonia, 1532, pag. 77, cit. după op. cit. a lui P. Lavrovski, pag. 28.

[102] Lavrovski P. Op. cit., pag. 28.

[103] Troular A. Op. cit., pag. 88.

[104] Ibid., pag. 89.

[105] Ibid., pag. 89—90.

[106] Selișcev A. Op. cit., pag. 41.

[107] Troular A. Op. cit., pag. 102.

[108] Perwolf J. Cehii și rușii („Beseda", mai 1872, pag. 275).

[109] Denis E. Op. cit., pag. 195.

[110] Fleischgans W. Op. cit., pag. 57.

[111] Bartos. Universitatea din Praga a lui Carol IV înainte de decretul de la Kutna Hora. Praga, 1946, pag. 16—17; cf. Fleischgans W. Op. cit., pag. 14—59; cf. Bezold Fr. Op. cit., pag. 79.

[112] Looserth Joch. *Hus und Wycliff. Prag u. Leipzig, 1884*, pag. 95.

[113] Hostinsky O. Muzica în Cehia, op. cit., pag. 10.

[114] Caracterizarea lucrării „Specialnik" a fost făcută după următorul studiu: Orel Dobroslav. *Pocatky umeleho viceslasu v Cechach (Sbornik filozoficke fakulty university Komenskeho v Bratislave, rocnik I, Cislo 8, 1922*, pag. 185—214).

[115] Orel D. Varietățile stilistice ale polifoniei cehe din secolele XV și XVI (Studii de istoria muzicii, Viena, 1930), pag. 88.

[116] Ibid.

[117] Ibid., pag. 89.

[117a] Belza I. Op. cit., pag. 55.

[118] Helfert W. Capela de curte a lui Rudolf II (culegerea „Muzica cehoslovacă", Praga, 1946, pag. 14).

[119] Hostinsky O. Muzica în Cehia. Op. cit., pag. 14.

[120] Belza I. Op. cit., pag. 56—57.

[121] Ibid.

[122] Aici și mai departe v. *„Denkmäler der Tonkunst in Österreich"*, vol. VI, XII, XV, XX, art. introductiv de J. Mantuani la volumul VI; Leichtentritt „Istoria motetului" (germ.), pag. 290—297.

[123] Orel Dobroslav. Op. cit., pag. 90.

[124] Ibid., pag. 91.

[125] Piceta V. Ofensiva Austriei și a Prusiei împotriva popoarelor slave în secolele XVI, XVII și XVIII („Lupta multiseculară a slavilor vestici și sudici împotriva agresiunii germane", pag. 82—83).

[126] Lavrovski P. Op. cit., pag. 94; Bretholz, pag. 49.

Cultura muzicală a Poloniei

[1] Istoria Poloniei, vol. I, red. V. D. Koroliuk, I. S. Miller și P. N. Tretiakov, ed. Acad. de Științe U.R.S.S., M., 1954, pag. 34.

[2] Ibid., pag. 91.

[3] Ibid., pag. 39.

[4] Ibid., pag. 24.

[5] Ibid., pag. 99.
[6] Ibid., pag. 29.
[7] Polinsky A. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Varşovia, pag. 25.
[8] Ibid., pag. 25.
[9] Ibid., pag. 26.
[10] Ibid., pag. 29.
[11] Ibid., pag. 29.
[12] Ibid., pag. 30.
[13] Ibid., pag. 29.
[14] Ibid., pag. 36.
[15] Ibid., pag. 37.
[16] Belza Igor. Istoria culturii muzicale poloneze, vol. I, M., 1954, pag. 24.
[17] Jachimecki Zd. *Muzyka polska w rozwoju historycznim od czasow najdewniejszych do doby obecnej, tom* I, *Krakow, 1948*, pag. 56–57.
[18] Lissa Z. i Chominski J. *Muzyka polskiego odrodzenia, Polska Akademia nauk, 1953*, pag. 351.
[19] Istoria Poloniei, vol. I, pag. 96–106.
[20] Ibid., pag. 133.
[21] Ibid., pag. 171 şi urm.
[21a] Ibid., pag. 172.
[22] Ibid., pag. 173 şi urm.
[23] Kondratovici A. Istoria literaturii poloneze de la începuturile ei pînă în zilele noastre, vol. I, M., 1861, pag. 136–137; Pogodin A. Prelegeri de istoria literaturii poloneze, p. I, Harkov, 1913, pag. 120 şi urm.
[24] Kondratovici A. Op. cit, vol. II, pag. 71.
[25] Glocke N. E. Jan Kochanowski şi importanţa sa în istoria culturii poloneze din secolul XVI. („Informaţiile universităţii din Kiev" şi ediţie separată. Kiev. 1898).
[26] Exprim profunda mea recunoştinţă prof. S. S. Sovetov, care mi-a comunicat date preţioase în legătură cu Mikolaj Rej şi cu alţi activişti ai literaturii poloneze din perioada respectivă.
[27] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 341–342.
[28] Sowinski Alb. *Les musiciens polonais, 1857*, pag. 479.
[29] Ibid., pag. 246–247.
[30] Ibid., pag. 546–547.
[31] Polinsky A. Op. cit., pag. 71–72.
[32] Ibid., pag. 65.
[33] Ibid., pag. 71.
[34] Surzynski Jozeph. *Über die polnischen Kirchenkomposisten und deren Werke (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1890*, pag. 75–76).
[35] Polinsky A. Op. cit., pag. 71.
[36] Z. Lissa şi J. Chominski. Op. cit., pag. 75.
[37] Ibid., pag. 78.
[38] Polinsky A. Op. cit., pag. 119.
[38a] Chybinski A. Z *dziejow muzyki polski do XVIII w.* (culegerea „*Muzyka polska*", 1927, pag. 48).
[39] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 196–198.
[40] Ibid., vol. II, pag. 90–91.
[41] Polinsky A. Op. cit., pag. 114.
[42] Kondratovici. Op. cit., vol. II. pag. 412–413.
[43] Spasovici V. Din istoria literaturii poloneze (culegerea de articole „De-a lungul mai multor ani", Petersburg, 1879, pag. 214).

[44] Ibid., pag. 212—213.

[45] Pogodin A. L. Prelegeri de istoria literaturii poloneze, p. I, Harkov, 1913, pag. 30.

[46] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 118—121 ; vol. II, pag. 43.

[47] Spasovici. Op. cit., pag. 177.

[48] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 208—209.

[49] Ibid., vol. II, pag. 60.

[50] Pogodin. Op. cit., pag. 172—175.

[51] Ibid., pag. 175—177.

[52] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 236. Despre atitudinea lui Georg Liban față de muzică v.: Jachimecki. Muzica poloneză în epoca dinastiilor Piast și Iagello (capitolul 19 al cărții „Polonia, istoria și cultura ei din vremuri vechi pînă în zilele noastre", vol. I, Varșovia, 1927 (pol.).

[53] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 284.

[54] Spasovici. Op. cit., pag. 177.

[55] Pogodin. Op. cit., pag. 162—163.

[56] Istoria Poloniei, vol. I, pag. 133.

[57] Kondratovici. Op. cit., vol. 8, pag. 184—185.

[57a] Pogodin. Op. cit., pag. 171.

[58] Ibid.

[59] Istoria Poloniei, vol. I, pag. 134.

[60] Ibid., pag. 194.

[61] Ibid., pag. 198.

[62] Pogodin. Op. cit. pag. 241.

[63] Glocke N. E. Jan Kochanowski și importanța sa în istoria culturii poloneze din secolul XVI („Informațiile universității din Kiev" și ediție separată. Kiev, 1898).

[64] Însemnătatea acestui contact a fost subliniată de Kondratovici, Op. cit., vol. I, pag. 399—400.

[65] De altfel, începînd din anul 1564 Kochanowski a ocupat, la curte, postul de „secretar regal".

[66] Glocke N. E. „Psaltirea rimată" a lui Simeon Poloțki și legăturile ei cu psaltirea poloneză a lui Jan Kochanowski („Informațiile universității din Kiev"), 1896, Nr. 9).

[67] Istoria Polonici, vol. I, pag. 198.

[67a] Lissa i Chominski. *Muzyka polskiego odrodzenia, 1954.*

[67b] Ibid.

[68] Polinski A. Op. cit., pag. 35.

[69] Ibid., pag. 60.

[70] Jachimecki Z. *Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów"* din lucrarea *„Polska jej dziege od czasów najdawnie szich do chwili obecnej"*, vol. I, Varșovia. 1927.

[72] Belza Igor. Istoria culturii muzicale poloneze, vol. I, pag. 165

[73] Ibid.

[74] Lissa Z. *Bunt zakow „T. Szeligowskiego"*, Cracovia, 1955.

[75] Jachimecki Z. *Muzyka polska w rozwoju hystorycznym od czasow najdawniejszych do doby obecnej"*. I, Cracovia, 1948, pag. 56—57.

[76] Chybinski A. *Beiträge zur Geschichte der königlichen Rorantistenkapelle.* I, Cracovia, 1910 și recenzia lui Józef Reis în Zschrift d. JMG XIII. pag. 207.

[77] Chybinski A. *Z dziejów muzyki polskiej do XVIII w. („Muzyka polska" pod red. M. Glienskiego,* Varșovia, 1927, pag. 39).

[78] Sowinski A. Op. cit., pag. 49.

[79] Ibid., pag. 51.
[80] Ibid., pag. 52.
[81] Ibid., pag. 54.
[82] Ibid., pag. 47 și urm.
[83] Surzynski Jozeph. *Über die polnischen Kirchenkomponisten und deren Werke (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1890*, pag. 70—71).
[84] Sowinski A. Op. cit., pag. 10.
[85] Chybinski A. *Polnische Musik und Musikkultur des 16 Jh. (SIMG, XII Jg. Heft 3*, pag. 467).
[86] Polinsky A. Op. cit., pag. 92, 116.
[86a] Ibid., pag. 116.
[87] Ibid., pag. 117.
[88] Sowinski. Op. cit., pag. 590.
[89] V. epigramele și „Fraszki" de Jan Kochanowski.
[90] Polinski A. Op. cit., pag. 43.
[91] Chybinski A. Muzica poloneză și cultura muzicală din secolul XVI, pag. 465.
[92] V. de asemenea: Chybinski A. *Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrhunderts (Riemann-Festschrift, 1909)*.
[93] Chybinski A. Muzica și cultura muzicală poloneză din secolul XVI. Op. cit., pag. 478—480.
[94] Sowinski. Op. cit., pag. 300—301.
[95] Ibid., pag. 475—476.
[96] Surzynski. Op. cit., pag. 82.
[97] Feicht H. *Polska muzyka religijna* (culegerea „*Muzyka polska*", pag. 76).
[98] Polinsky A. Op. cit., pag. 119—120.
[99] Sowinski. Op. cit., pag. 391.
[100] Ibid., pag. 122—123.
[101] Ibid., pag. 125.
[101a] Ibid., pag. 50—51.
[102] Ibid., pag. 133—134; cf. Opienski. Op. cit., pag. 30.
[103] Polinsky A. Op. cit., pag. 47—48.
[104] Ibid., pag. 48.
[105] Sowinski A. Op. cit., pag. 496.
[106] Jachimecki. Muzica poloneză în evoluția ei istorică din timpurile cele mai vechi pînă în zilele noastre, vol. I, Cracovia, 1948, pag. 109.
[107] Lissa și Chominski. Muzica Renașterii poloneze („Muzyka" Nr. 11, 12, 1953, pag. 18).
[108] Chominski. Op. cit., pag. 18.
[109] Ibid., pag. 31.
[110] Jachimecki Z. *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* partea I (1540—1640), Cracovia, 1911, pag. 1—41; cf. *Muzyka Polska w epoce Piastow i Jagiellonow*; Chybinski A. *Polnische Musik und Musikkultur des XVI Jh... SJMG Jg XIII Heft* 3 pag. 476—502.
[111] Jachimecki. Muzica poloneză în evoluția ei istorică din timpurile cele mai vechi pînă în zilele noastre, vol. I, pag. 100, 101.
[112] Ibid., pag. 105
[113] Jachimecki. Muzica poloneză în epoca dinastiilor Piast și Iagello... pag. 36.
[114] Lissa și Chominski. Op. cit., pag. 41 și urm.

[115] Jachimecki. Muzica poloneză în evoluția ei istorică din timpurile cele mai vechi pînă în zilele noastre, vol. I, pag. 100, 101.

[116] Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 33.

[117] Polinsky. Op. cit., pag. 50—51.

[118] Lissa și Chominski. Muzica Renașterii poloneze, 1953, pag. 30.

[119] Polinsky. Op. cit., pag. 48—49.

[120] Ibid., pag. 50—51.

[121] Koszirz. A. *Österreichische Lautenmusik im 16. Jh.* Cuvînt introductiv la *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, vol. XVIII,* partea a 2-a.

[122] Citat după N. Glocke, op. cit., pag. 147.

[123] V. Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 145—153 (o prezentare documentată a activității acestui lautist, precum și a altor lautiști polonezi din perioada respectivă; cf. de asemenea: Sowinski. Op. cit, pag. 144; Polinski. Op. cit., pag. 143; Lionel de la Laurencie. *Les luthistes*, 1928, pag. 50; Riemann-Einstein. *Musiklexicon, 11 Aufl;* la Jachimecki și Polinski numele lui Długoraj este Wojciech).

[124] Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 121—133; cf. Polinsky. Op. cit., pag. 118—119; Sowinski. Op. cit., pag. 146.

[125] Congrès international d'histoire de la musique, tenu à Paris... P. 1900.

[126] Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 130.

[127] Ibid., pag. 130.

[128] Ibid., pag. 124.

[129] Ibid., pag. 132—133.

[130] Ibid., pag. 144; în cartea lui Belza, Istoria culturii muzicale poloneze (vol. I, pag. 72). acest exemplu este dat într-o altă tonalitate, cu un ton mai sus.

[131] Belza Igor. Op. cit., pag. 33.

[132] Jachimecki. Muzica poloneză în evoluția ei istorică din timpurile cele mai vechi pînă în zilele noastre, vol. I, pag. 53.

[133] Ibid., pag. 89—91.

[134] Chybinski A. Muzica și cultura muzicală poloneză în secolul XVI (op. cit., pag. 475.

[135] Lissa și Chominski. Muzica Renașterii poloneze („Muzyka), 1953, Nr. 11/12, pag. 13.

[136] Chybinski. Muzica și cultura muzicală poloneză în secolul XVI, pag. 468.

[137] Belza Igor. Istoria culturii muzicale poloneze, vol. I, pag. 49 și urm.

[138] Chybinski A. *Über die polnische mehrstimmige Musik des XV Jh. (Riemann-Festschrift, 1909).*

[139] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 341.

[140] Belza Igor. Op. cit., pag. 53.

[141] Ibid., pag. 62 și urm.

[142] Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 71 și urm.; Belza Igor. Op. cit., pag. 64.

[143] Opienski. Op. cit., pag. 42.

[144] Chybinski. Despre muzica polifonică poloneză din secolul XVI *(Riemann-Festschrift).*

[145] Polinsky A. Op. cit., pag. 45.

[146] Surzynski. Op. cit., pag. 59.

[147] Belza Igor. Op. cit., pag. 63.

[148] Chybinski. Despre muzica polifonică poloneză din secolul XVI.

[149] Belza Igor. Op. cit., pag. 57.

[150] Jachimecki. Influențe italiene în muzica poloneză, pag. 98.

[151] Polinski A. Op. cit., pag. 97—98.

[152] Ibid., pag. 98—99.

[153] Chybinski A. *Slownik muzyków dawnej Polska do roku 1800, Kraków, 1951*; Surzynski J. *Monumenta musices sacrae in Polonia, I, Poznanm 1835.*

[154] Belza Igor. Op. cit., pag. 117—118.

[155] Ibid., pag. 119.

[156] Ibid., pag. 129.

[157] Ibid., pag. 121.

[158] Chybinski A. *Z dziejów muzyka polskiej do XVIII w.*, pag. 38.

[159] Lissa i Chominski. *Muzyka polskiego odrodzenia... „Muzyka".* Nr. 11, 1953, pag. 13

[160] Opienski. Op. cit., pag. 49—50.

[161] Polinsky. Op. cit., pag. 46.

[162] Opienski. Op. cit., pag. 59.

[162a] Ibid., pag. 46.

[163] Chybinski A. Op. cit., pag. 34.

[164] Chybinski A. *Die deutschen Musiktheoretiker im 16. Jh.* pag. 60.

[165] Belza Igor. Op. cit., vol. I, pag. 314.

[166] Norlind T. *Zur Geschichte der polnischen Tänze (SJMG, XII Jg., 1910—1911,* pag. 501 şi urm.).

[167] Fleischgans W. Jan Hus. M., 1916, pag. 169.

[168] Ibid., pag. 167—168, 169.

[169] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 118—121, 172—173.

[170] Palacky Fr. Istoria Cehiei, vol. III, pag. 302—304; Selişcev. Op. cit., pag. 273.

[171] Pogodin. Op. cit., pag. 20.

[172] Ibid., pag. 21.

[173] Perwolf J. Cehii şi ruşii („Beseda", Nr. 7, 1872, pag. 68—69)

[174] Palacky Fr. Op. cit., vol. III, pag. 32.

[175] Pogodin. Op. cit., pag. 105—106, 107.

[176] Kondratovici. Op. cit., vol. I, pag. 80.

[177] Sowinski. Op. cit., pag. 5.

[178] Ibid. pag. 139.

[179] Opienski. Op. cit., pag. 4.

[180] Belza Igor. Op. cit., passim.

[181] Petrovski N. N. Reintegrarea poporului ucrainean într-un stat unic Sovietic ucrainean. M., 1944.

[182] Spasovici. Op. cit., pag. 209—210; Kondratovici. Op. cit., vol. 2. pag. 237—238.

[183] V. Preobrajenski A. V. Muzica de cult în Rusia. L., 1924. „Erezia latină" în cîntul rus din secolul XVII („Orfeu") P., 1922; de acelaşi autor: Alfabetul muzical rus din secolul XVII „Analele Institutului de stat de istoria artelor *De Musica*, Nr. 3, 1927; Livanova T. Studii şi materiale de istoria culturii muzicale ruse, M., 1938; Brajnikov M. V. Manuscrisul dizertaţiei de candidat, păstrat în biblioteca Conservatorului din Moscova, şi cartea „Căile de dezvoltare a cîntatului vechi bisericesc", L., 1949.

[184] Istoria Poloniei, vol. I, pag. 140.

[185] Lihacev D. Conştiinţa naţională în Rusia veche. Academia de Ştiinţe U.R.S.S., M., 1945, pag. 69.

[186] Klonowicz S. Roxolania, cîntul XVIII, traducerea de S. S. Sovetov.

[187] Kondratovici. Op. cit., vol. 2, pag. 378–380; Spasovici. Op. cit., pag. 196–200.

[188] Kondratovici. Op. cit., vol. 2, pag. 421.

[189] „Rusini" este un nume utilizat în literatura oficială austriacă și germană, precum și poloneză și rusă, pentru populația ucraineană a Galiției, regiunii Carpaților și Bucovinei.

[190] Culegere etnografică, vol. II. Melodii populare ucrainene, culese de Kliment Kvitka. Editura „Slovo", Kiev, 1922.

Îmi exprim profunda recunoștință față de G. A. Tiumenevaia, care mi-a comunicat aceste cîntece.

[191] V. mai sus, în textul cărții de față, paginile consacrate creației lui M. Gomólka și M. Zielenski.

[192] Belza Igor. Op. cit., pag. 88 și urm.

[193] Ibid., pag. 171.

[194] Ibid., pag. 173 și urm.

[195] Ibid., pag. 98.

[196] Medînski E. Școlile frăției din Ucraina și Bielorusia și rolul lor în unirea Ucrainei cu Rusia. Ed. Academiei de Științe pedagogice din R.S.F.S. Rusă, 1954, pag. 20.

[197] Ibid., pag. 24.

[198] Ibid., pag. 25.

[199] Ibid., pag. 23.

[200] Ibid., pag. 25.

[201] Ibid., pag. 64–65.

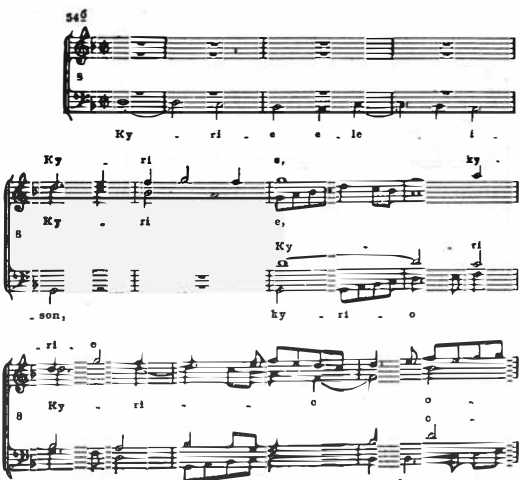
[202] Grincenko M. Istoria muzicii ucrainene. Kiev. 1922, pag. 129.

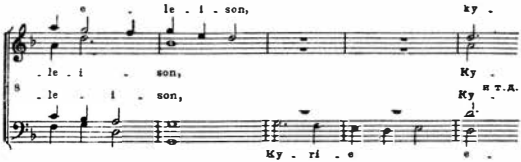
[203] Preobrajenski A. „Erezia latină" în cîntul rus din sec. XVII. Op. cit., pag. 197.

APENDICE

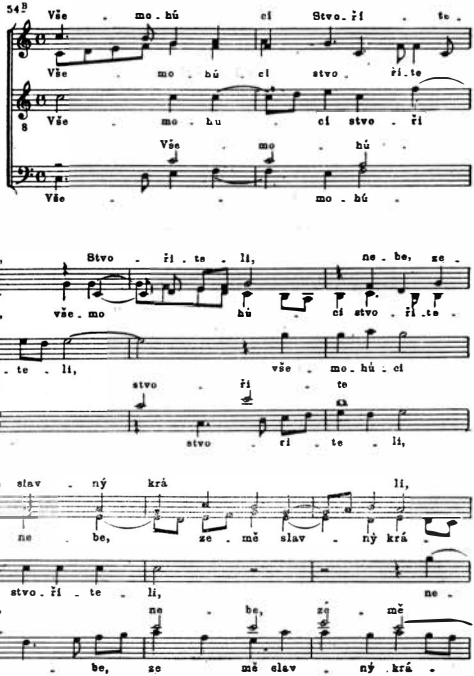
(La pag. 354—355)

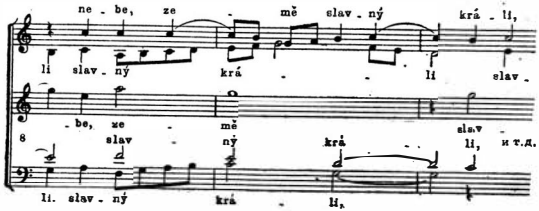
Missa pe cinci voci (atribuită lui Jan Trojan Turnovski — a doua jumătate a secolului XVI), prezintă un caracter monotematic. La baza ei stă cîntecul popular ceh „Dunăre, apă adîncă", expus la tenor. Dăm un fragment din „Kyrie" al acestei misse:





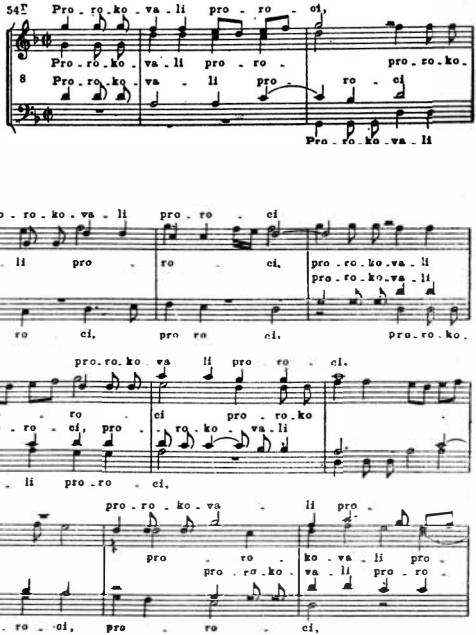
În compoziţiile lui Turnovski se vădesc toate trăsăturile polifoniei cultivate de „frăţiile literaţilor" : profunzimea conţinutului, baza de cîntec popular, simplitatea şi claritatea facturii. Iată un fragment din motetul pe cinci voci *Prorokovali proroci* („Proorocii au prezis") :

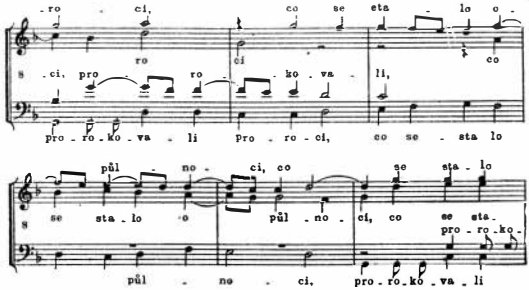




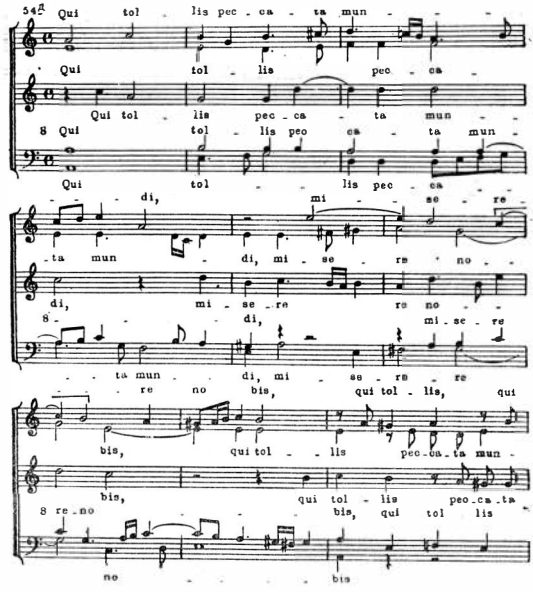
Jiri Rychnovsky (n. în jurul anului 1545 — m. în jurul anului 1616), a fost un compozitor renumit al vremii sale. Lucrările lui sînt reprezentate în numeroase cantionaluri ale „Frăţiilor literaţilor".

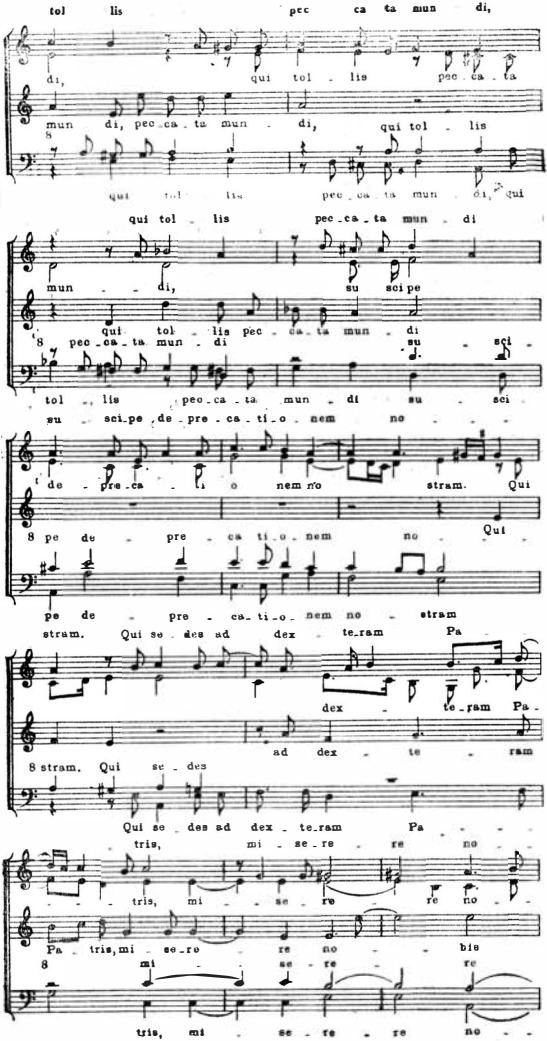
Dăm partea mediană dintr-un motet al său :





Un produs strălucit al polifoniei cehe, legat şi el de tradiţiile „Frăţiilor literaţilor", este missa cantabilă, melodioasă a lui Krystov Harant. Dăm încheierea *Gloriei* acestei misse scrise în jurul anului 1610 :




tol lis pec ca ta mun di,
di, qui tol lis pec ca ta
mun di, pec ca ta mun di, qui tol lis
qui tol lis pec ca ta mun di, qui
qui tol lis pec ca ta mun di
mun di, su sci pe
8 qui tol lis pec ca ta mun di
8 pec ca ta mun di su sci
tol lis pec ca ta mun di su sci
su sci pe de pre ca ti o nem no
de pre ca ti o nem no stram. Qui
8 pe de pre ca ti o nem no Qui
pe de pre ca ti o nem no stram
stram. Qui se des ad dex te ram Pa
dex te ram Pa
8 stram. Qui se des ad dex te ram
Qui se des ad dex te ram Pa
tris, mi se re re no
tris, mi se re re no
Pa tris, mi se re re no bis
8 mi se re re
tris, mi se re re no

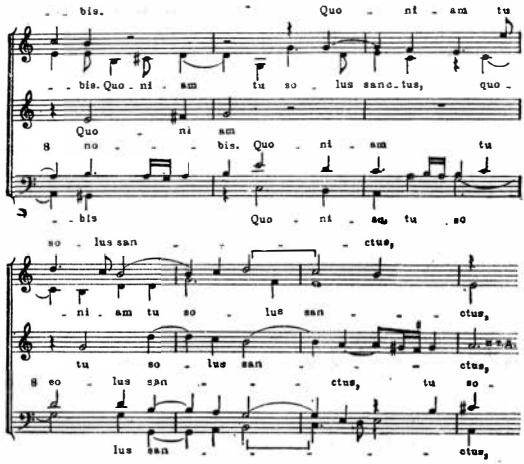

bis. Quo ni am tu
bis. Quo ni am tu so lus sanc tus, quo
Quo ni am
8 no bis. Quo ni am tu
bis Quo ni am tu so
so lus san ctus,
ni am tu so lus san ctus,
tu so lus san ctus,
8 eo lus san ctus, tu so
lus san ctus,

TABLA DE MATERII

Pag.

Cultura muzicală a Germaniei în secolele XIV—XVI

1. Introducere 5
2. Cîntecul german și muzica instrumentală 9
3. Cultura muzicală a umanismului german în epoca Renașterii . 19
4. Arta muzicală a maeștrilor-cîntăreți 35
5. Cultura muzicală din perioada Reformei germane 43

Cultura muzicală a Țărilor de Jos din secolul XVI și de la începutul secolului XVII

1. Introducere 75
2. Cîntecele gueux-ilor 79
3. Orlando Lasso 85
4. Școala polifonică neerlandeză în secolele XVI—XVII (cîteva concluzii) 135

Cultura muzicală a Angliei începînd din a doua jumătate a secolului XV și pînă la începutul secolului XVII

1. Introducere 143
2. Muzica populară 146
3. Muzica engleză din secolele XV—XVI și umanismul 168
4. Madrigalul englez 179
5. Muzica în teatru. Măștile engleze 231

Pag.

6. Polifonia de cult și protestantismul englez 262
7. Shakespeare și muzica din vremea sa 278

Culturile muzicale ale popoarelor slave vestice înainte de secolul XVII

Introducere 293
Cultura muzicală a Cehiei 303
Cultura muzicală a Poloniei 375
Bibliografie și note 484
Apendice 503

R A T Ă

Pag.	*Rînd*	*În loc de:*	*Se va citi:*	*Din vina:*
33	12	în anul 1418	în anul 1488	Editurii
60	2 de jos	în anul 1923	în anul 1523	,,
235	5 de jos	Indigo Jones	Inigo Jones	,,
309	18 de jos	cartea lui Vaclav II	curtea lui Vaclav II	,,
312	12 de jos	Jas Hus	Jan Hus	,,

Responsabil de carte : ALEXANDRU LEAHU
Tehnoredactor : MIRCEA ARSENESCU

Dat la cules 12.01.63. Bun de tipar 03.05.63. Tiraj 25.140 ex., din care 13.140 ex. pe hîrtie scris tip I A şi 12.000 ex. pe hîrtie scris II A 70×100, de 63 gr. m², Ft. 70×100/16. Coli ed. 37,09. Coli de tipar 32. Editia 1. Comanda 825. A. nr. 5000. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78

Tiparul executat sub com. nr. 280 la Întreprinderea Poligrafică „Informaţia" str. Brezoianu nr. 23. Bucureşti — R.P.R.